

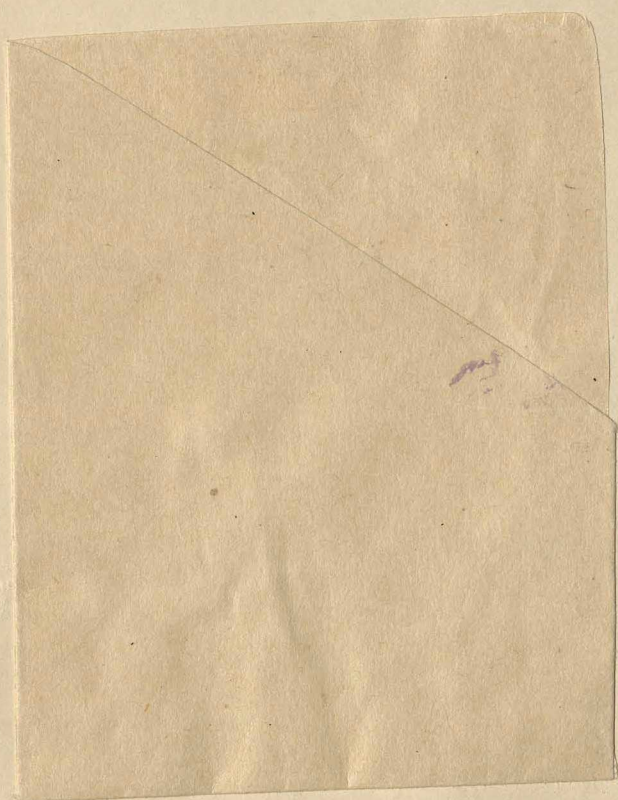
7 21
31

21
31

Н. Б Р У Н О В

ДВОРЦЫ ФРАНЦИИ
XVII И XVIII ВЕКОВ





7 $\frac{21}{31}$

Н. Б Р У Н О В

ДВОРЦЫ ФРАНЦИИ
XVII И XVIII ВЕКОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ

1938

Н. Б. В. Н. О. Б.

ДВОРЦЫ ФРАНЦИИ

XVII N XVIII ВЕКОВ



38-31447



2010481174

ДВОРЦЫ ФРАНЦИИ XVII И XVIII ВЕКОВ

В XVII и XVIII вв. во Франции наблюдается исключительный расцвет дворцовой архитектуры.

Зодчество итальянского барокко оказало сильное влияние на французскую архитектуру XVII и XVIII вв. Вместе с тем, последняя многое непосредственно заимствовала в произведениях итальянского ренессанса. К этим итальянским влияниям присоединились формы, восходящие к средневековой архитектуре Франции. Дворцовая архитектура Франции XVII и XVIII вв. отличается тем не менее большой самостоятельностью форм и композиций. Она разработала новые композиционные принципы, которые образуют особый этап в развитии мировой архитектуры. В течение XVII и XVIII вв. архитектура французских дворцов прошла большой путь, в котором отразилось общее развитие французской архитектуры этого периода.

Зодчество раннего флорентийского ренессанса является необходимой предпосылкой жилой архитектуры Европы последующих веков, и в том числе французской архитектуры XVII и XVIII вв. В XV в. во Флоренции окончательно сложился тип современного европейского дома. Слепой снаружи греко-римский дом глубоко отличен от наших домов; античный дом весь обращен во двор, со стороны которого отдельные помещения получают воздух и свет почти исключительно через двери. В древнем Риме появились первые, еще очень отдаленные прототипы наших выходящих на улицу окон. В средневековой архитектуре, главным образом в эпоху готики, складывается постепенно наш «дом», с его этажами, фасадом на улице и окнами. Но только в начале XV в. разрозненные до того элементы окончательно оформились в целостный архитектурно-художественный образ дворца ренессанса.

В XV в. во Франции господствует готика; в XVI в. элементы итальянского ренессанса широкой волной хлынули из средней Италии, из Флоренции, на север, за пределы Альп и распространились во всей Европе. Проникая во Францию, архитектурные формы ренессанса наслаивались там на старую готическую основу, которая первоначально как бы обрастала ренессансной одеждой. Но потом готическая основа все глубже перерождалась, так что в XVII в. от нее остались только отдельные пережитки. Имея в виду весь этот длительный и сложный процесс, можно было бы предположить, что французская архитектура XVII в. и есть французский ренессанс. С этим, однако, нельзя согласиться, так как существуют слишком глубокие различия между архитектурой итальянского ренессанса и французской архитектурой XVII в. Но, вместе с тем, трудно назвать французским ренессансом архитектуру Франции XVI в. В эту эпоху готические элементы во Франции настолько тесно и так сложно переплетаются с элементами архитектуры ренессанса, что в результате получился стиль, обладающий совершенно специфическими особенностями и не менее отличный от итальянского ренессанса, чем от французской готики. Французская архитектура на протяжении между готикой и эпохой Людовика XIV является архитектурой переходного периода.

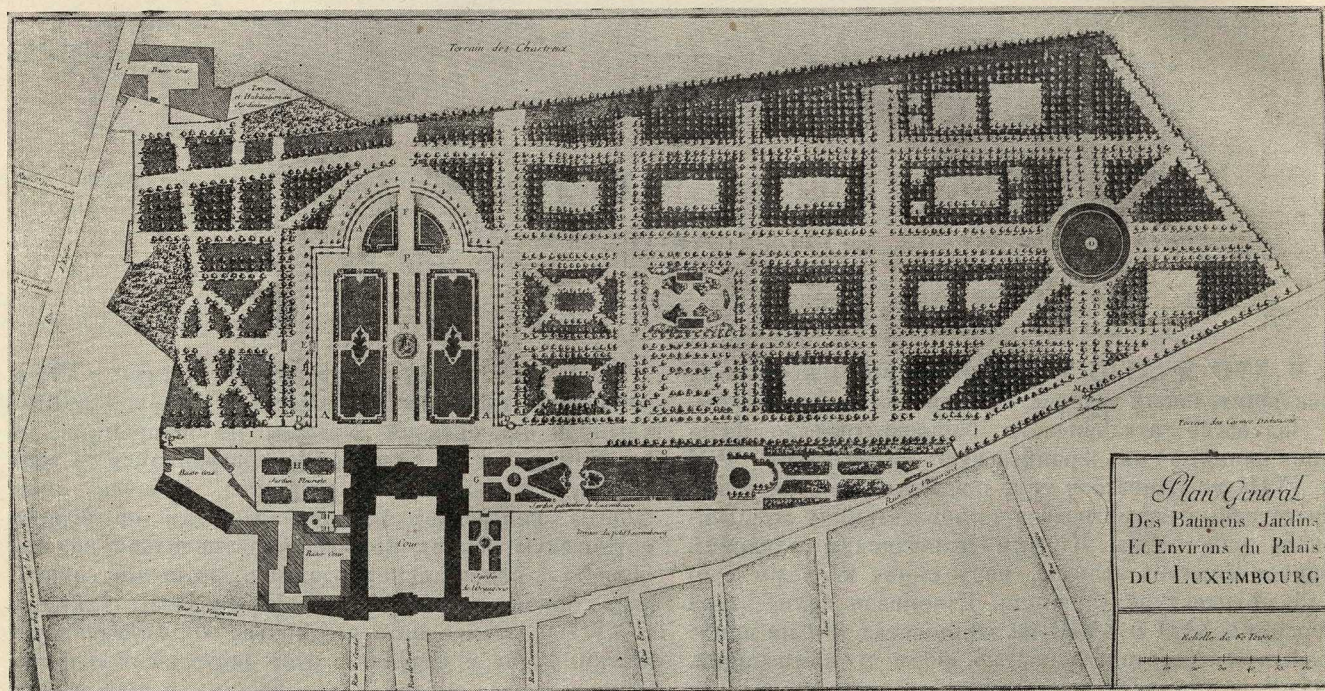
С начала XV в. Италия играет первенствующую роль в Европе в области архитектуры и сохраняет это значение вплоть до половины XVII в. Когда Людовик XIV задумал заново построить свой дворец в Париже, он выписал из Рима наиболее знаменитого тогда архитектора—Лоренцо Бернини. Однако Бернини не пришлось построить главного фасада Лувра, так как его проект не понравился. Постройка

была выполнена по проекту француза Клода Перро. Со времени этой постройки ведущая роль в архитектуре Европы переходит от Италии к Франции. Во второй половине XVII в., и в особенности в XVIII в., Италия заимствует элементы французской архитектуры совершенно так же, как раньше Франция подражала архитектуре Италии. В Европе французская архитектура сохраняет господство вплоть до XIX в.

Одной из основных проблем французской архитектуры XVII и XVIII вв. является ее соотношение

под сомнение. В 60-х годах XVIII в. рококо перешел во французский классицизм XVIII в., который очень существенно отличается от французского классицизма второй половины XVII в.

Европейскую архитектуру XV — XVIII вв., т. е. от начала раннего ренессанса во Флоренции и до французской буржуазной революции, следует рассматривать как одно целое, как единый процесс архитектурного развития. Общая картина последнего сложна и пестра: наблюдается масса переплетающихся течений и местных вариантов, старое непо-



1. Общий план Люксембургского дворца

с зодчеством итальянского барокко. Архитектура барокко сложилась в 20-х годах XVI в. в Риме, в течение второй половины XVI в. она распространилась по Италии, а в XVII в. достигла своего наивысшего развития и оказала очень сильное воздействие на многие страны Европы. Среди них и Франция в первой половине XVII в. переняла ряд форм и элементов итальянского барокко. Но самостоятельный архитектурный стиль, который выработался во Франции во второй половине XVII в., настолько отличен в своих основных чертах от барокко, что он справедливо был назван французским классицизмом второй половины XVII в. Этот стиль был реакцией против барокко, крупные французские архитекторы XVII в. сознательно противопоставляли свои произведения современной им архитектуре итальянского барокко. В XVIII в. французский классицизм второй половины XVII в. сменился архитектурным стилем рококо, самостоятельный характер которого никогда не ставился

средственно уживается с новым, а из столкновения противоречивых начал рождаются архитектурные стили, быстро сменяющие друг друга. Все же две основные тенденции должны быть выделены особо: во-первых — стремление к рациональной классической простоте и ясности композиции, характерное для ренессанса, французского классицизма второй половины XVII в. и для французского классицизма XVIII в.; во-вторых — противоположная тенденция к эмоциональному пафосу движения архитектурной формы, выраженная наиболее ярко в архитектуре барокко и рококо. Неверно отождествлять эти две тенденции с отдельными архитектурными стилями, — обе они содержатся в каждом из стилей и борются друг с другом не только в творчестве отдельных архитекторов, но и в композиции отдельных архитектурных произведений. В постройках теоретика ренессанса Альберти можно наблюдать первые признаки барокко, например большой ордер, появление лонгитудинального пространства и др.; Бельведер

в Ватикане Браманте предвосхищает ансамбли эпохи барокко; в зданиях Палладио очень сильны элементы барокко, ими проникнуто творчество Перро, Мансара, Габриэля и Суффло. С другой стороны, колоннада Бернини у собора св. Петра, его церковь Сант Андреа на Квиринале, как и многие дворцы рококо, обнаруживают элементы классицизма.

Основное достижение французской архитектуры XVII и XVIII вв. заключается в небывало широкой постановке проблемы архитектурного ансамбля. В этом отношении особенно важно, что именно во Франции в XVII в. окончательно оформился централизованный правильный город, который представляет собой третий этап в истории развития городского ансамбля.

В древних восточных деспотиях господствовал неправильный план города*. Даже в тех случаях, когда стремились к более правильной распланировке городского ансамбля, рисунок улиц достигал только приблизительной регулярности. Греческие города архаической и классической эпохи остаются на стадии неправильного плана; к этому типу относятся также и распланировка Афин и афинского Акрополя.

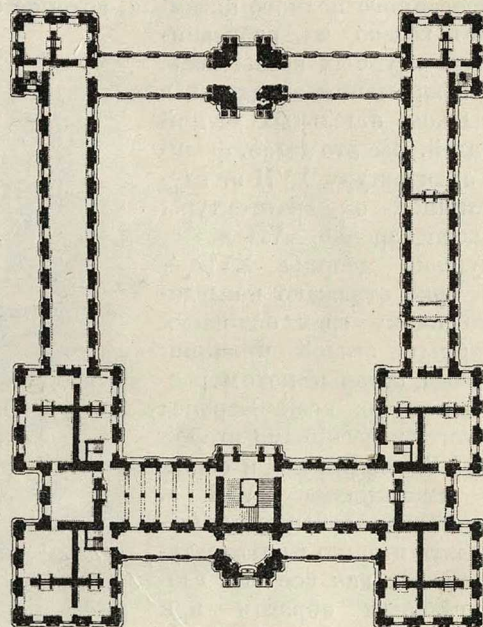
В V в. до н. э. появляются первые примеры правильной распланировки города в греческих колониях Малой Азии и на материке, но полного развития и господства древнегреческий правильный город достиг только в эллинистическую эпоху (III—II вв. до н. э.). Эллинистические города и основанные на греческих композиционных принципах римские города легли в основу всего последующего архитектурного развития. Их построение сводится к сети абсолютно прямых улиц, параллельных друг другу или пересекающихся под прямым углом.

Однако античный город страдает отсутствием композиционного единства, так как его улицы и кварталы могут быть сколько угодно продолжены во все стороны. Средневековый европейский город в своих истоках возвращается к неправильному городскому ансамблю, который господствует в романскую эпоху. В готический период распространяется план правильного типа, с прямыми улицами, но этот готический правильный город не выходит за узкие рамки греко-римского города.

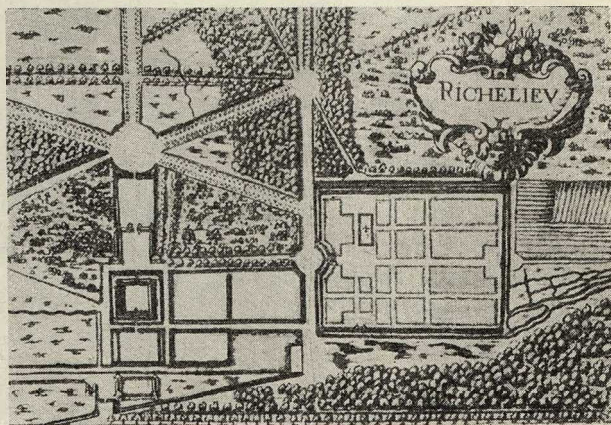
Версаль представляет собой, по сравнению с античным и средневековым городом, следующий этап в развитии городского ансамбля. Версаль — не только правильный город, как эллинистические и древнеримские города, но еще и централизованный город, в котором три главные магистрали сходятся к дворцу. Принцип централизованного правильного города впервые начал разрабатываться архитекторами итальянского ренессанса и барокко, но сложился окончательно только во французском классицизме XVII в.

* Под термином «неправильный город» понимается городской ансамбль, образовавшийся постепенно, без заранее установленного плана, вследствие чего рисунок улиц такого города носит случайный характер.

Зодчество ренессанса мало занималось проблемой архитектурного ансамбля, которая стала разрабатываться в Италии главным образом со времени перехода от ренессанса к барокко и особенно в эпоху барокко. Во Франции XVII в. решение городского



II. План главных корпусов Люксембургского дворца



III. План дворца, парка и города Ришелье

ансамбля основано на идеях итальянского барокко, которые были, однако, коренным образом переработаны французскими архитекторами. В отличие от итальянской архитектуры XVII в., создавшей только «частичные ансамбли», обнимающие лишь отдельные части города (Капитолий, площадь св. Петра, распланировка кварталов Рима около Porta дель Попола и т. д.), французская архитектура второй

половины XVII в. разработала «полный ансамбль». Она оставила нам Версаль, где целый город, дворец и парк построены как одно целое и связаны с окружающей природой и со всей страной, центром которой они являлись. Вся французская архитектура XVII—XVIII вв. проникнута новым решением централизованного полного ансамбля, которое отражается не только на расплановке архитектурных комплексов, но и на оформлении входящих в эти комплексы отдельных зданий и их деталей. Все это делает французскую архитектуру XVII в. глубоко отличной от архитектуры итальянского барокко XVII в.

Французские дворцы XVII—XVIII вв. ярко отражают последовательную смену трех основных архитектурных стилей Франции этого периода, которые потом распространились по всей Европе: французского классицизма второй половины XVII в., рококо и французского классицизма XVIII в. Эти стили можно особенно наглядно проследить именно в архитектуре дворцов, так как все они сложились главным образом при оформлении дворцовых ансамблей.

* * *

Французская архитектура первой половины XVII в. находилась под сильным влиянием итальянского зодчества. Эта эпоха непосредственно предшествовала образованию самостоятельного большого стиля в архитектуре — французского классицизма второй половины XVII в. Выделяются три крупных мастера этого времени — Соломон Деброс, Жак Лемерсье и Франсуа Мансар*. Первый из них построил Люксембургский дворец в Париже, второй — замок и город Рিশелье, третий — замок Мэзон под Парижем. Каждая из этих дворцовых построек является значительным этапом развития французской архитектуры.

Люксембургский дворец построен в 1615—1620 гг. В XVIII в. он переделывался; тем не менее его первоначальный вид можно легко себе представить (черт. I и II). В этой постройке уже сложился основной тип французского дворца XVII—XVIII вв.: главный корпус обращен одним широким фасадом

* Краткие биографические сведения о выдающихся французских архитекторах XVII—XVIII вв. см. в конце текста, стр. 23.

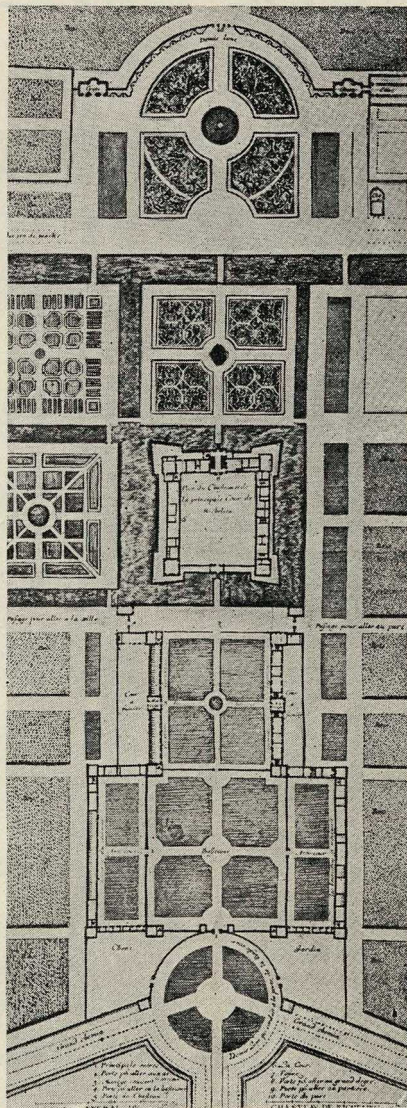
в сад, другим — в передний парадный двор (cour d'honneur); последний окружен с трех сторон флигелями, причем выделен главный въезд во двор. Эта система восходит к готическим замкам, которые во Франции обросли в XVI в. ренессансными формами и преобразовались под влиянием итальянской архитектуры. Угловые башни восходят к поздне-

римским виллам, которые постепенно превратились в укрепленные центры феодальных поместий. В основе корпусов Люксембургского дворца лежит трехэтажный итальянский ренессансный и барочный дворец. Известно, что в качестве образца для подражания взяты были выходящие во двор корпуса палаццо Питти во Флоренции, относящиеся к XVI в. и оформленные Амманати. Сплошь обтянутые рустом столбы, арки и полуколонны Люксембургского дворца действительно напоминают палаццо Питти. Все же общий характер форм парижского дворца и расчленение его стен совершенно иные.

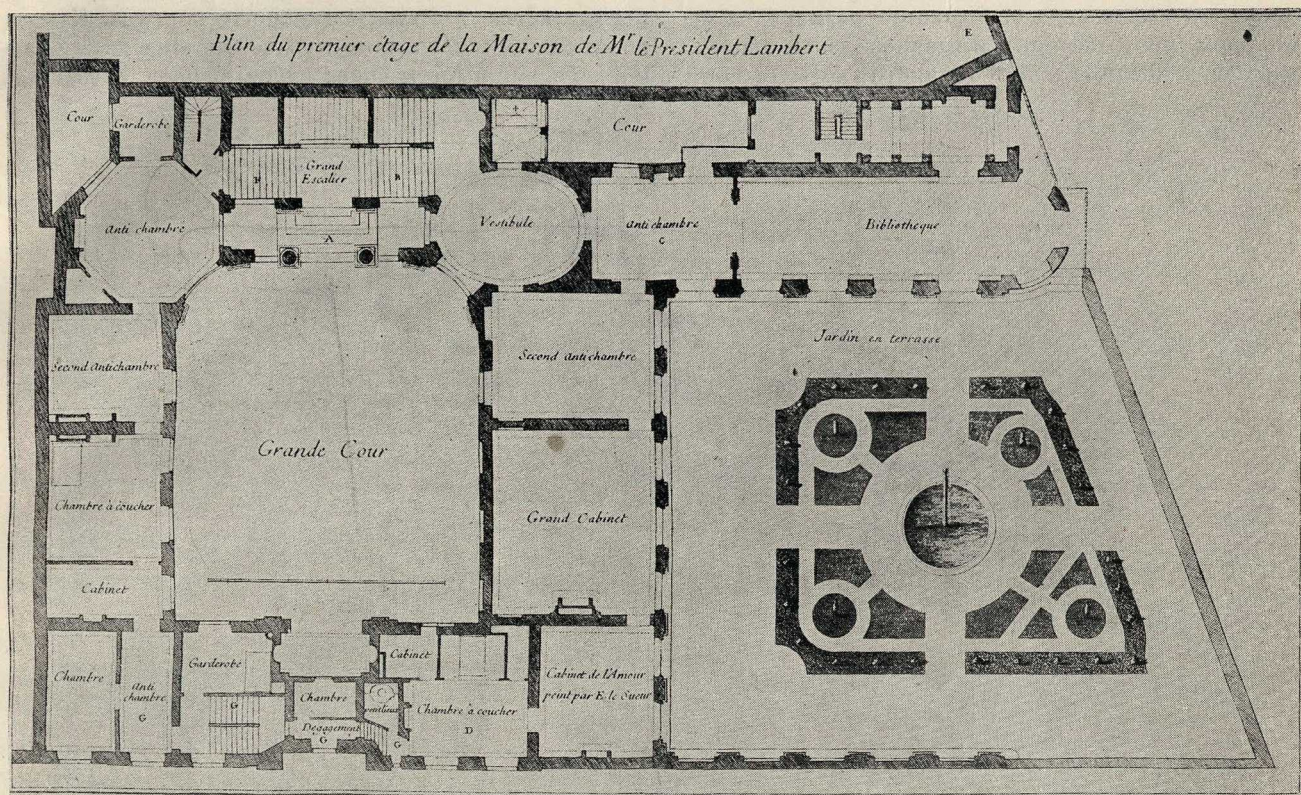
Несмотря на сильное влияние итальянской архитектуры, в Люксембургском дворце наблюдаются пережитки готических архитектурных форм и композиционных приемов. К ним относятся большие размеры окон и размещение их на близком расстоянии друг от друга. Пространство пронизывает наружные массы здания, между отверстиями стен образуются узкие простенки, похожие на столбы и проходящие через все этажи. Конструктивный характер этих простенков выражен приставленными к ним двойными полуколоннами, над и под которыми раскрепованы аттики и антаблементы. Другим пережитком готики являются крутые крыши. Они раздроблены на отдельные, обособленные друг от друга части: четыре угловые башни главного корпуса и две башни по сторонам переднего корпуса двора имеют каждая свою осо-

бую крышу. Готичны также и сильно вытянутые вверх дымовые трубы, расположение которых согласовано с расчленением наружных стен. Все эти особенности встречаются во французской архитектуре в течение всего XVII и XVIII вв.; мы их не найдем в архитектуре Италии того же времени.

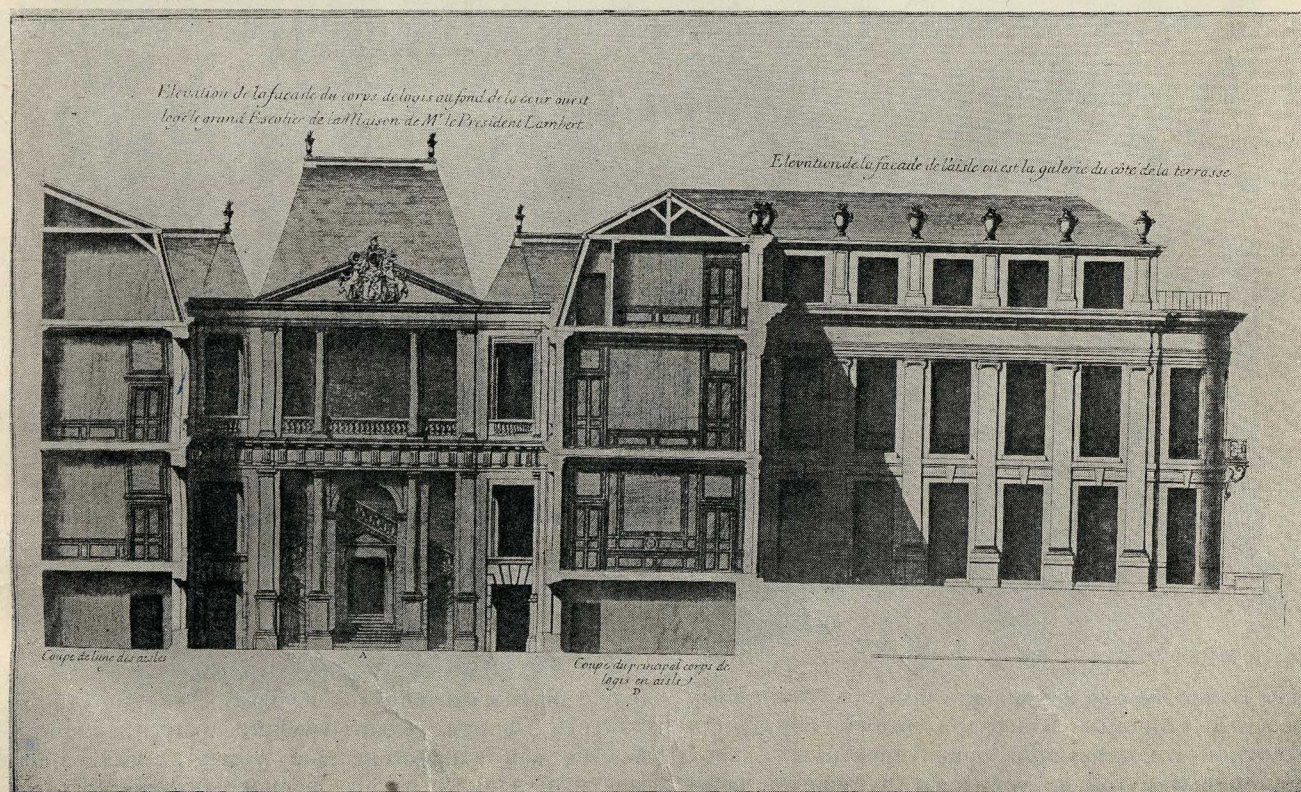
С точки зрения последующего развития французской архитектуры XVII в. важно то внимание, которое Деброс уделял композиции наружных масс



IV. Общий план дворца Рашелье



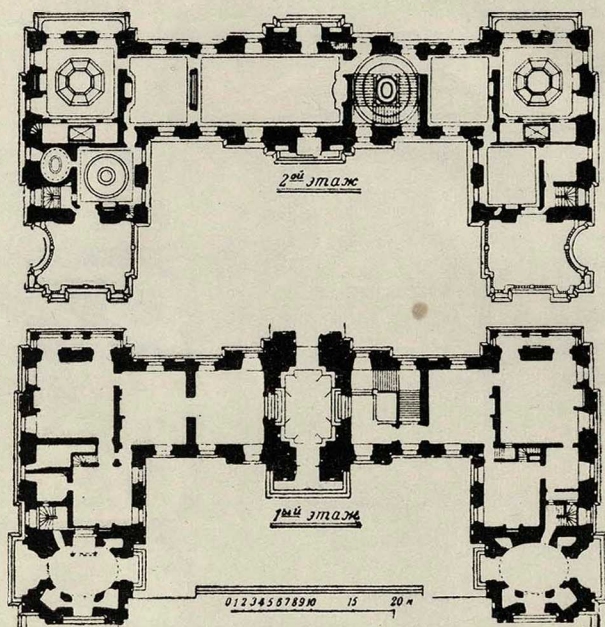
V. План Отель Ламбер в Париже



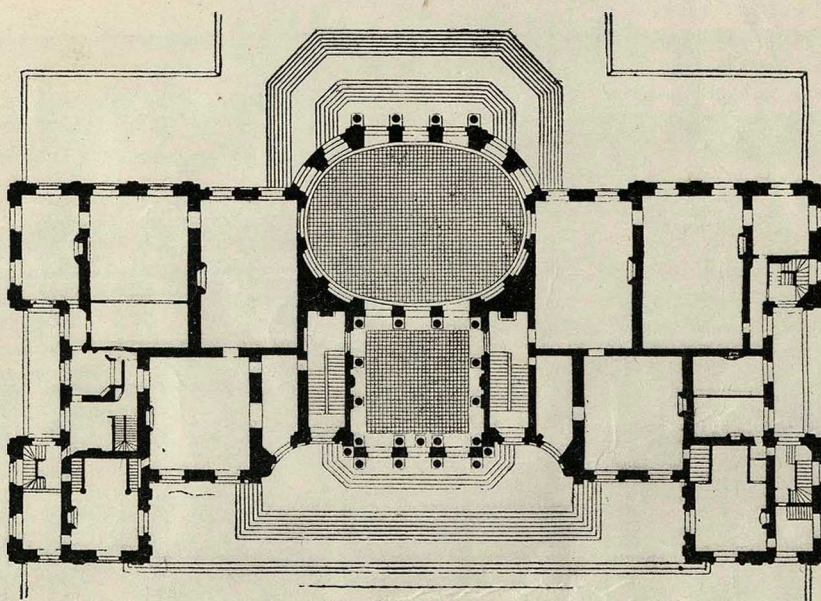
VI. Разрез Отель Ламбер в Париже

здания. Это выражается в большом размере четырех башен, примыкающих к главной части двора. Квадратные башни шире главного корпуса; они

центральным выступом главного корпуса. Каждая короткая сторона последнего состоит из двух больших, сильно выступающих вперед башен, связанных



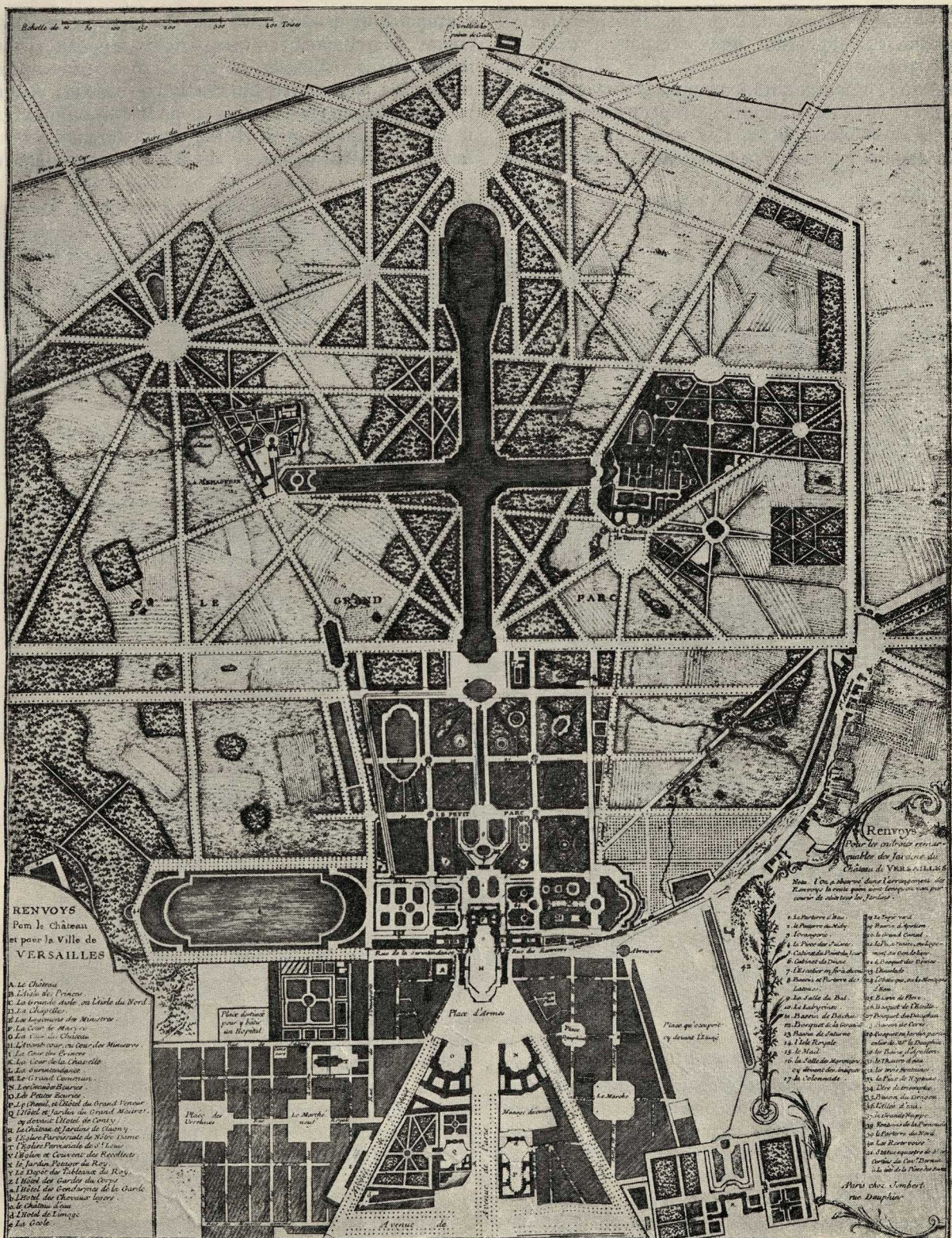
VII. План дворца Мэзон



VIII. План дворца Во-ле-Виконт

в него не врезаются, а свободно приставлены к нему с каждой стороны. Благодаря этому образуется эффектное сопоставление ориентированных вверх башен и вытянутой по горизонтали главной части дворца. Композиция обогащается с каждой стороны

друг с другом отодвинутой несколько вглубь стеной. Флигели дворца, охватывающие двор, воспринимаются как второстепенные части здания. Масса главного корпуса и его башен господствует над пространством двора; башни входной стороны

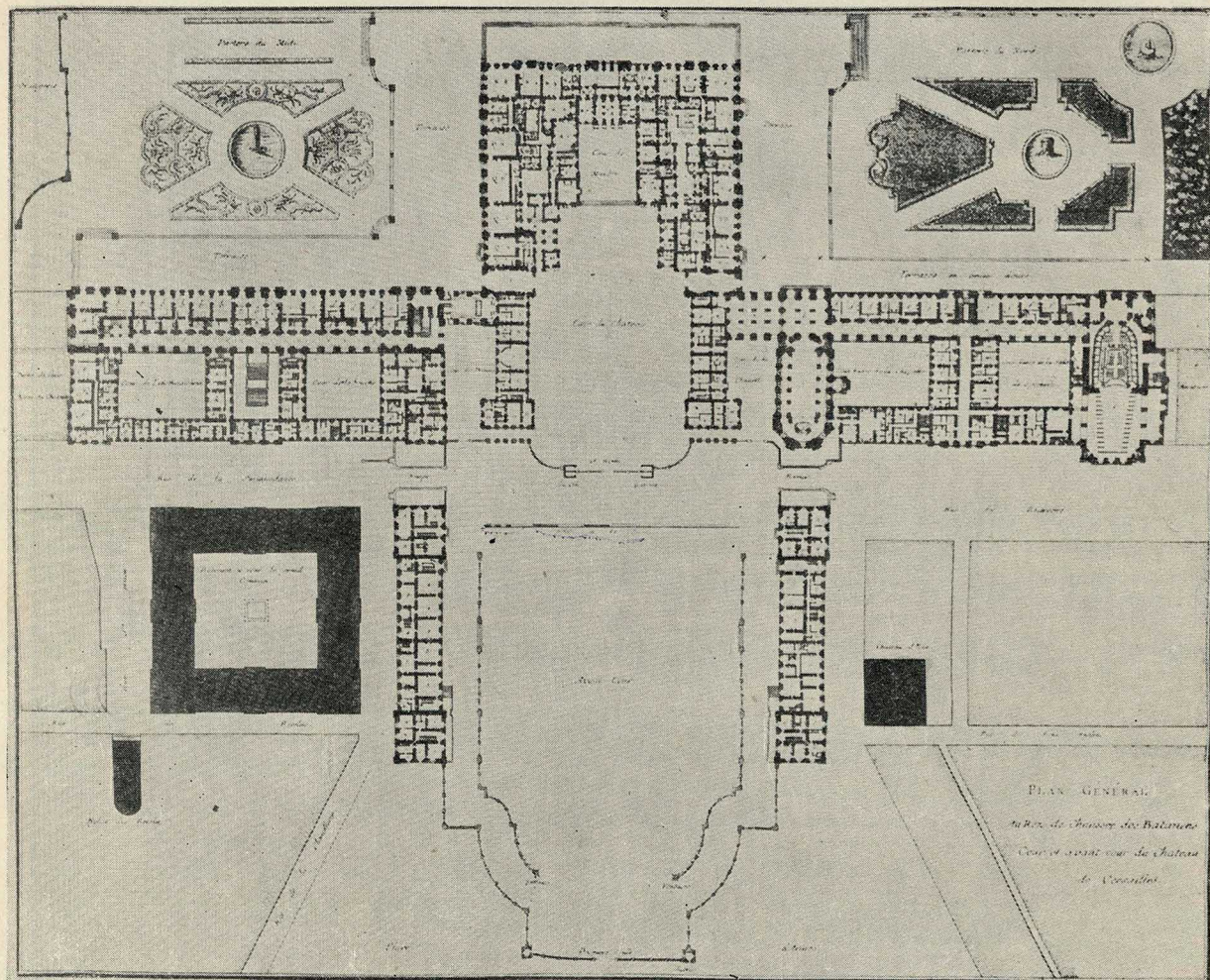


IX. Общій план Версаля

меньше башен главного корпуса. Четыре башни главной части образуют очень строгую статическую композицию.

Внутреннее пространство оформлено схематично и образует группы комнат, которые повторяются в различных частях здания. Средняя часть главного корпуса занята парадной лестницей. К лестничному

в стороне от дворца и парка. По системе рас планировки улиц Рихелье очень близок к средневековым правильным городам и не выходит за пределы принципа античного правильного города: его прямые улицы идут в двух перпендикулярных друг к другу направлениях. В наружных стенах имеются четверо въездных ворот, перед которыми распо-



Х. План Версальского дворца

помещению примыкает с каждой стороны по большому залу, за которым следует небольшая комната с окнами, выходящими на боковые фасады. Во всех четырех башнях (а также в двух башнях меньших размеров, на передних углах двора) одна и та же рас планировка на четыре части.

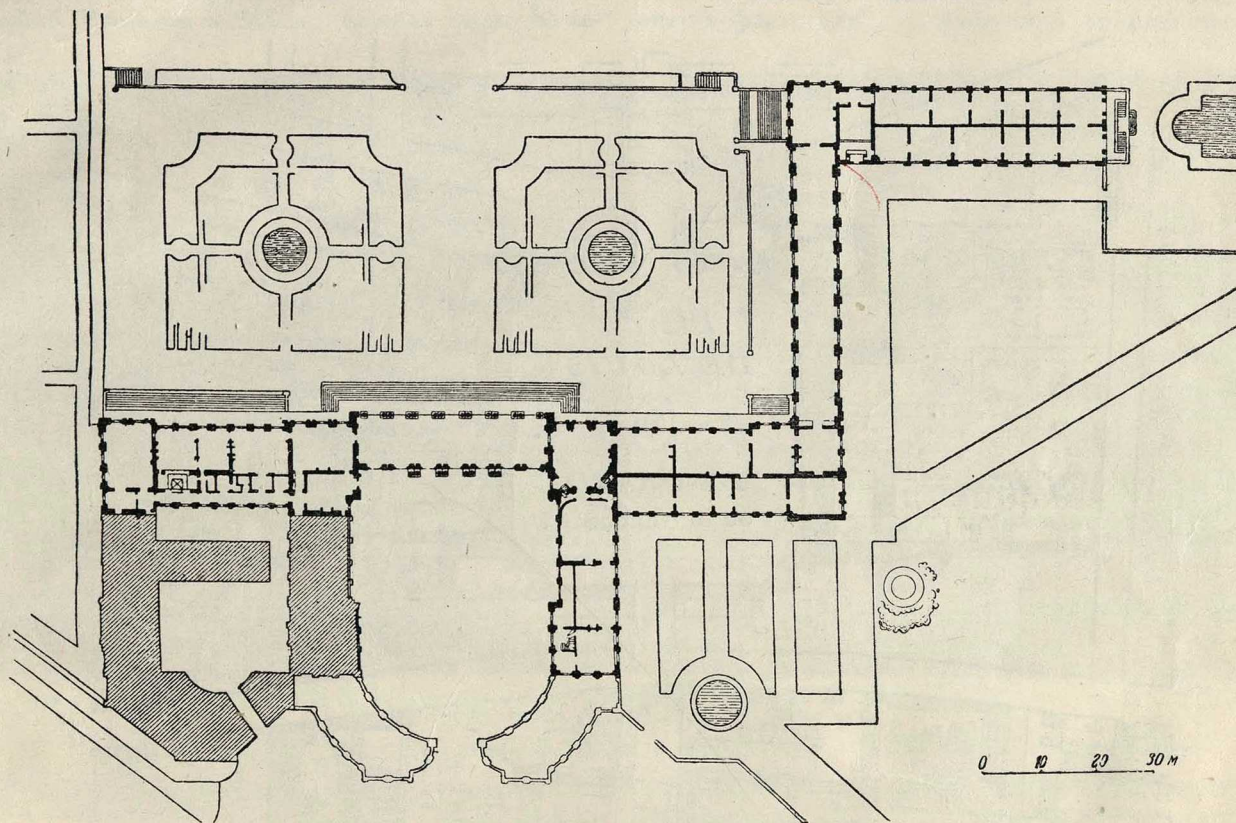
Замок Рихелье (черт. III и IV) представляет собой первый грандиозный ансамбль во французской архитектуре XVII в. Он пачат постройкой в 1627 г., генеральный план относится к 1634 г. Весь комплекс состоит из города, дворца и очень большого парка. Такое соединение предвосхищает замысел Версаля. Город представляет собой прямоугольник, окруженный стенами и расположенный

жены площади. Самая большая площадь находится перед главными воротами, обращенными в сторону дворца. Основная ось города направлена под прямым углом к оси дворца и окружающего его парка. Прямая аллея, продолжающая центральную городскую улицу, ведет от города к главному входу во дворец.

Город и дворец Рихелье еще не образуют централизованной композиции, целое еще не проникнуто полным единством. В рас планировке парка, который значительно больше города, господствует тот же принцип, что и в композиции города. Прямоугольник города является только одним из прямоугольников, из которых складывается весь ансамбль.

Дворец распадается на главный корпус и службы. Первый еще по-средневековому окружен наполненным водой рвом, через который перекинуты два моста с разных сторон. Дворец имеет ту же общую распланировку, что и Люксембургский. Наружный объем флигелей, обрамляющих двор с двух сторон, подчеркнут не меньше, чем главный корпус. Центральная часть дворца имеет четыре крупных башни по углам двора.

Дворец Мэзон построен Франсуа Мансаром в 1642 — 1650 гг. (рис. 24; черт. VII). По общей концепции и по формам это здание является непосредственным предшественником замка Во-ле-Виконт. Как и главный корпус дворца Ришелье, он окружен с четырех сторон рвом с водой. По композиции своих масс дворец Мэзон похож на Люксембургский дворец. Особенностью его является отсутствие дворовых флигелей, вследствие чего двор остается спереди



XI. План Большого Трианона в Версале

Служебные флигели расположены так, что они связывают главную часть дворца с окружающим парком и ландшафтом. Флигели все больше расступаются и становятся все ниже по направлению от дворца к парку: ритм масс спадает от трехэтажной главной части к двухэтажным промежуточным и одноэтажным передним флигелям. Архитектурные массы, наоборот, нарастают от деревьев сада через служебные корпуса к главной части дворца. Наружный объем дворца Ришелье представляет собой не статический объем, а постепенно нарастающие массивы. Итальянская архитектура XVII в. не знала такой дифференцированной композиции наружных масс и не создавала таких грандиозных по концепции сложных ансамблей. Уже в ансамбле Ришелье мы наблюдаем во французской архитектуре новые композиционные приемы, неизвестные ранее в истории мировой архитектуры.

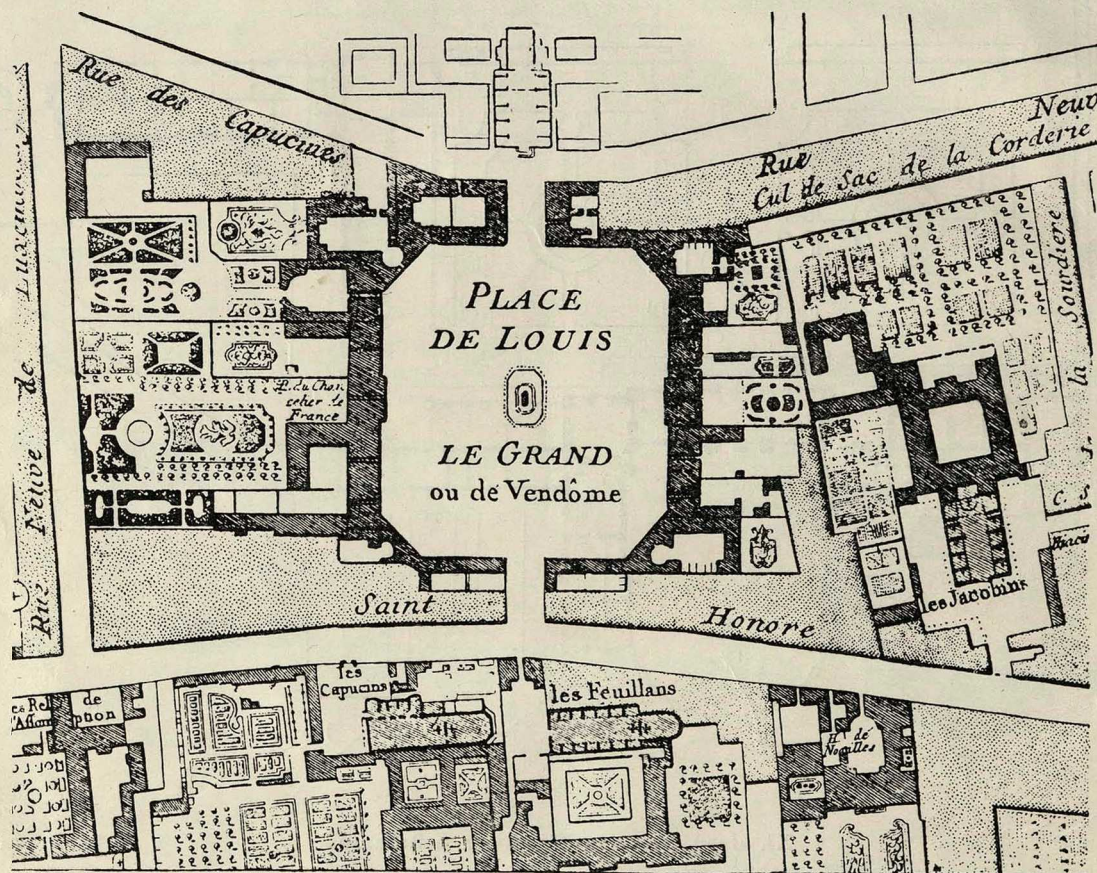
открытым. Дворец имеет башни по углам и центральный выступ с каждой длинной стороны. В течение всего XVII и XVIII вв. он слыл среди архитекторов исключительным и непревзойденным образцом французской архитектуры.

Наружная композиция дворца проникнута единством, несмотря на сложное и богатое расчленение его масс. Франсуа Мансар примыкает к Дебросу и Лемерсье в том отношении, что и он обращает большое внимание на наружные объемы и на расположение их в пространстве. Но, в отличие от своих предшественников, он по-новому понимает архитектурную композицию. В Люксембургском дворце и во дворце Ришелье наружные массы трактованы тоже по-разному: в первом из них они сами привлекают к себе главное внимание зрителя; во втором широко раскинувшиеся массы оформляют большие пространства. Но в обоих случаях архитекторы

проектировали несколько абстрактно, мало учитывая точки зрения, которые в действительности возможны при созерцании выполненного в натуре проекта. Вследствие этого их произведения обозреваются с трудом. Широко раскинувшиеся корпуса дворца Ришелье в действительности почти невозможно охватить глазом. Наоборот, Мансар сконпоновал свой дворец в расчете на несколько наиболее существенных точек зрения. Из них главными являются точки зрения со двора и из сада. С каждой из этих

стие с наружным объемом, чем в Люксембургском дворце. Отдельные помещения сильнее дифференцированы по форме, их последовательность отличается более целостным характером. С этим связано расположение лестничной клетки сбоку от центрального вестибюля.

Творчество Луи Лево (1612 — 1670) является переходом от французской архитектуры первой половины XVII в. к классицизму второй половины XVII в. Его главные произведения: Отель



ХП. План площади Людовика XIV (ныне Вандомская площадь) в Париже

точек зрения массы здания хорошо обозримы и развертывают большое богатство расчленения. План дворца прост: он имеет форму буквы П, сильно растянутой вширь, боковые выступы выражены мало. Расчленение наружных масс Люксембургского дворца можно ясно прочесть в плане; наоборот, план дворца Мэзон не дает почти никакого представления о богатстве композиции его наружного объема. Только при созерцании здания в натуре видны многочисленные выступы и подразделения массы, тонко нюансированные и прекрасно связанные в гармоническое целое. Франсуа Мансар отлично умеет дифференцировать поверхность простого архитектурного объема. Композиция внутренних пространств приведена в гораздо большее соответ-

Ламбер в Париже, начатый еще в 1632 г., замок Во-ле-Виконт (1657 — 1660), ансамбль Версаля, где Лево начал работы с 1668 г., отдельные части Лувра — парижского дворца французского короля.

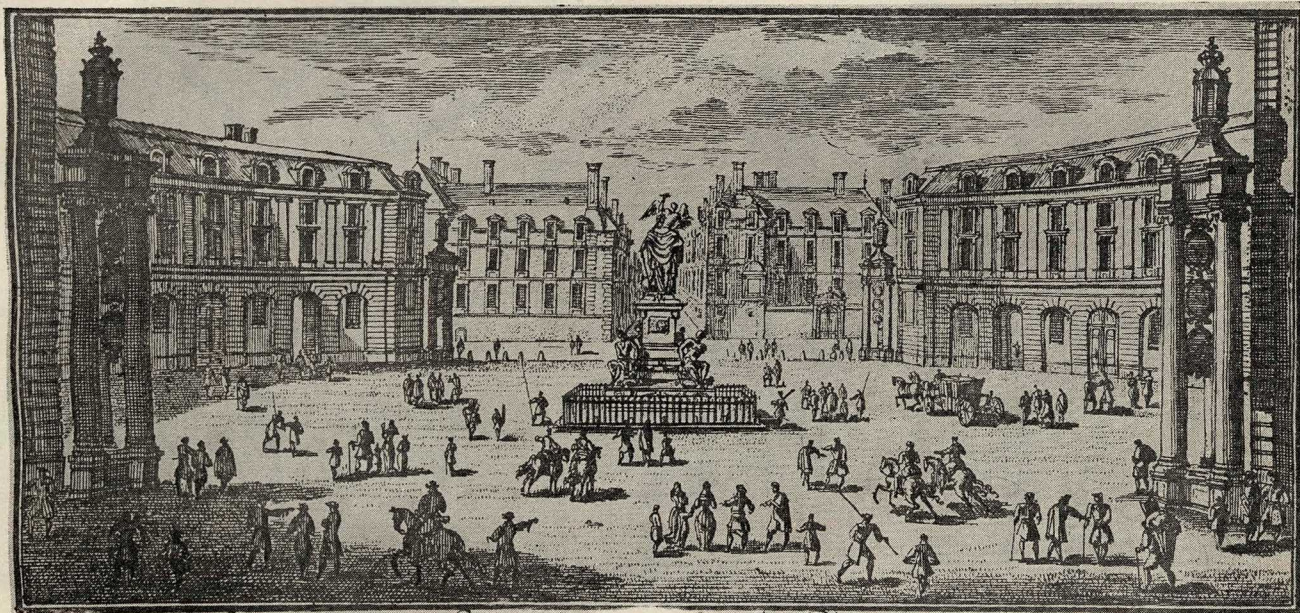
В Отель Ламбер (рис. 2—5; черт. V—VI) наблюдается стремление к строгим классическим формам. Здание прекрасно распланировано и отлично вписано в отведенный для него участок. Внутренние помещения занимают всю ширину каждого из корпусов и образуют эффектные анфилады различных оформленных комнат. Вход с улицы ведет в парадный двор, в глубине которого расположена лестничная клетка, открытая во двор двухэтажной колоннадой. Лестница ведет в анфиладу, состоящую из восьмиугольной комнаты, коридора-балкона, оваль-

ной комнаты и длинной галереи. Под прямым углом к этой главной оси развертываются другие анфилады. Главный фасад выходит в сад, который расположен на возвышенной площадке над набережной реки. Один из садовых фасадов заканчивается закруглением, придающим ему объемный характер.

Во-ле-Виконт (рис. 6 — 10; черт. VIII) является непосредственным предшественником и прототипом Версаля. Лево работал здесь вместе с садовым архитектором Ленотром, создателем садов Версаля. Подобно Ришелье и Мэзон, главная часть Во-ле-

и построением объемов, как в Мэзон. Лево в едином творческом акте оформляет и внутреннее пространство, и наружный объем здания. Стены, отделяющие одну комнату от другой, соответствуют наружным выступам. Главный овальный зал сильно выдается на садовом фасаде; другие выступы плана соответствуют либо отдельным комнатам, либо группам комнат.

На садовом фасаде выделены угловые павильоны. Они соединены более низкими, отступающими вглубь флигелями с закругленной средней частью,



ХIII. Площадь Побед в Париже

Виконт окружена рвом с водой. По своей композиции она примыкает к Мэзон и отчасти к Люксембургскому дворцу. Своей общей схемой замок Во напоминает Мэзон: парадный двор и здесь имеет открытый характер и лишен боковых корпусов. Башни на четырех углах здания, увенчанные самостоятельными крышами, напоминают Люксембургский дворец. Отличительной чертой замка Во является расположение двух рядов примыкающих друг к другу комнат во всю длину главного корпуса. Анфилада комнат есть и в Во, со стороны сада, как и в Мэзон и в Люксембурге; но наряду с этим наблюдается концентрация комнат вокруг главного овального зала, выходящего в сад, к которому ведет передняя со стороны двора. Лево развивает и углубляет те принципы объемной композиции, которыми руководствовался Франсуа Мансар в замке Мэзон, но упрощает и проясняет соотношения отдельных объемов. Он пользуется при этом также и большим орденом пилястров (ср. Отель Ламбер).

Главное достижение Лево заключается в соответствии внутренних пространств наружным массам. В Во нет расхождения между композицией комнат

которая является главным центром всей композиции. Со стороны двора ряд уступов как бы втягивает в себя взгляд зрителя, направляя его ко входу. Вогнутому очертанию дворца с этой стороны соответствует полуовальный выступ в сторону сада. Благодаря этому создается единство движения наружных масс: зритель воспринимает выступ одного фасада как следствие вогнутости другого. Проходя мимо замка по одной из дорожек, параллельных боковым частям рва, можно легко связать дворцовый и садовый фасады здания в единую объемную композицию.

Садовый ансамбль Во-ле-Виконт построен на основе правильных линий и геометрических фигур; большая роль отведена водным поверхностям и фонтанам. Отличительной чертой этого ансамбля является закрытая перспектива перед главной частью дворца, напоминающая итальянские виллы XVI и XVII вв.: за обрамленными статуями партерами, которые расстилаются непосредственно перед дворцом, следует отвесная стена грота, за которой почва поднимается вверх. В отдалении, на главной оси парка, стоит статуя на постаменте, которая яв-

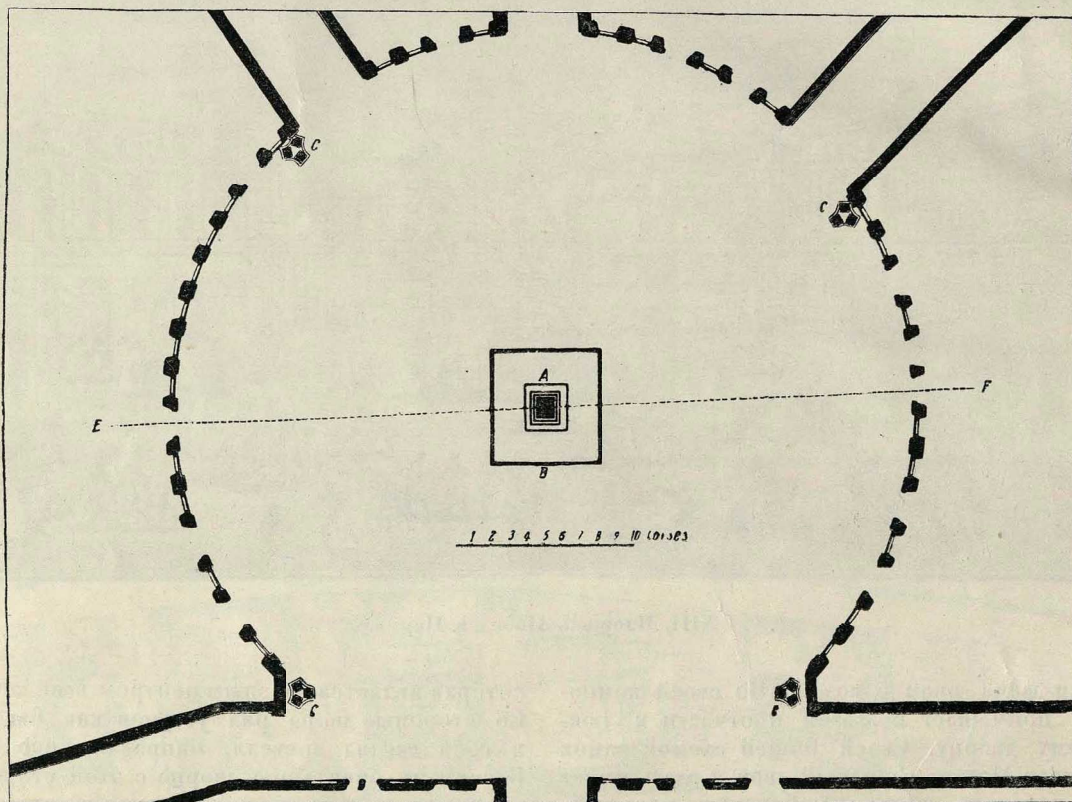
ляется последней опорной точкой для глаза, когда он следит за линиями сада.

Первым произведением французского классицизма второй половины XVII в. является главный фасад Лувра, построенный по проекту Клода Перро в 1667—1679 гг. (рис. 11; ср. рис. 1). Этот фасад, который обычно называют колоннадой Лувра, составляет часть грандиозного ансамбля, состоящего из Тюильри и Лувра — двух дворцов, объединенных в XVII в.

Колоннада представляет собой сложную композицию объемов, пространств и колонн. Выступы

которое она оформляет. Общий ритм фасада складывается из взаимоотношения выступающей вперед и отступающей назад массы, пространств двух портиков колоннады и ее колонн; последние образуют над массивом в одних местах только незначительный пространственный слой, в других местах они совершенно отделяются от стен, так что получаются портики.

Над всем господствуют колонны. Парные колонны широко распространились в итальянском зодчестве с начала XVI в. Этот мотив получил в фасаде Лувра, в котором парные колонны образуют длин-



XIV. План площади Побед в Париже

в середине фасада и на его углах создают впечатление богатого расчленения массы. Фасад растянут на 170 м, его передняя плоскость строго сохраняется.

Основное композиционное значение фасада состоит в ограничении лежащего перед ним пространства. Задние стены двух колоннад первоначально вовсе не имели окон, на их местах были ниши со статуями. Пространство колоннады воспринимается с известной точки зрения как часть пространства площади, внедрившегося в наружные массы здания. Однообразная на первый взгляд поверхность фасада Лувра становится грандиозной и величественной, как только зритель начинает воспринимать ее вместе с большим пространством,

новый ряд, другой смысл, чем в итальянской архитектуре.

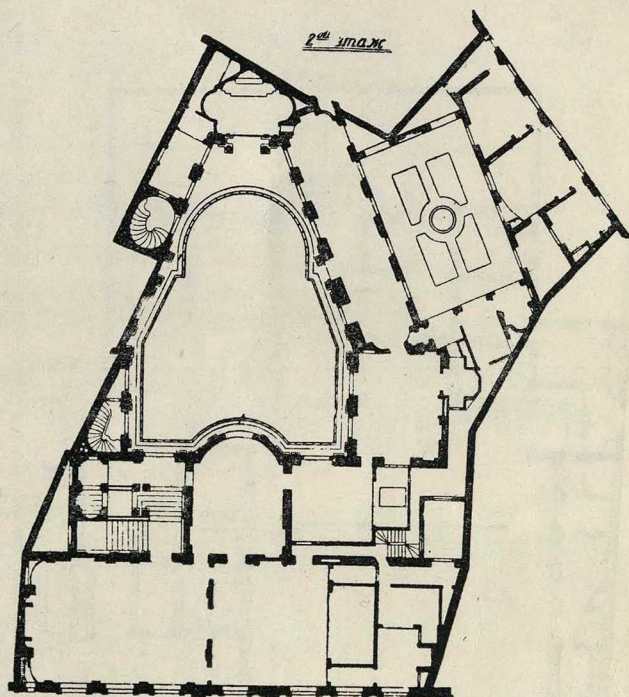
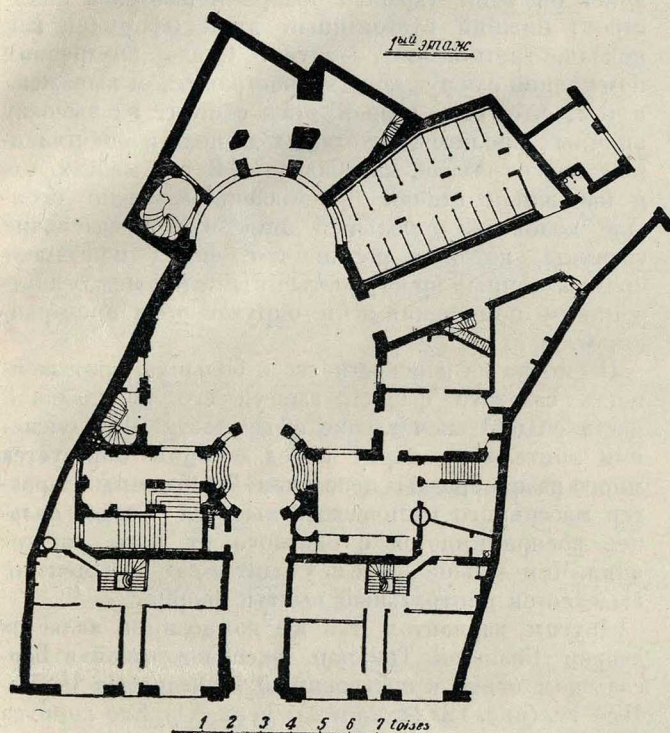
Формы колоннады Лувра очень крупные. Масса каждой подпоры усилена вдвое по сравнению с античным орденом; вдвое шире также и интерколумнии. Каждая пара колонн дает больше, чем сумму двух колонн. Не нарушая правил античных орденов, Перро создал новый образ «сложной подпоры». Величественный ордер Перро производит впечатление мощного фасада, ограничивающего большое открытое пространство.

В 1668—1689 гг. построен грандиозный ансамбль Версаля — самое замечательное произведение французского классицизма XVII в. (рис. 13—21; черт. IX—X). В нем абсолютизм Людовика XIV

нашел себе наиболее яркое художественное выражение.

В папской церковной монархии XVII в. господствующую роль играла группировавшаяся вокруг Ватикана римская аристократия, мировоззрение которой носило религиозно-мистический характер. Поэтому в итальянской архитектуре XVII в. строительство церквей играло очень большую роль.

Заходит солнце в Большом канале, отражаясь в его водной поверхности. Дворец расположен на некотором возвышении, господствующем над окружающей местностью. Три проспекта разветвляются по всей стране, так что главные дороги Франции организовано сходились к королевскому дворцу. По другую от дворца сторону расположен парк, прорезанный центральной аллеей. Он спускает-



XV. План Отель де-Бовэ в Париже

В отличие от Италии, во Франции при Людовике XIV феодальная монархия опиралась в гораздо большей степени на растущую и крепнущую буржуазию.

Вследствие этого французская культура XVII в. отличается рационалистическим и светским характером.

В области архитектуры это выразилось в преобладании дворцовых построек над культовыми зданиями.

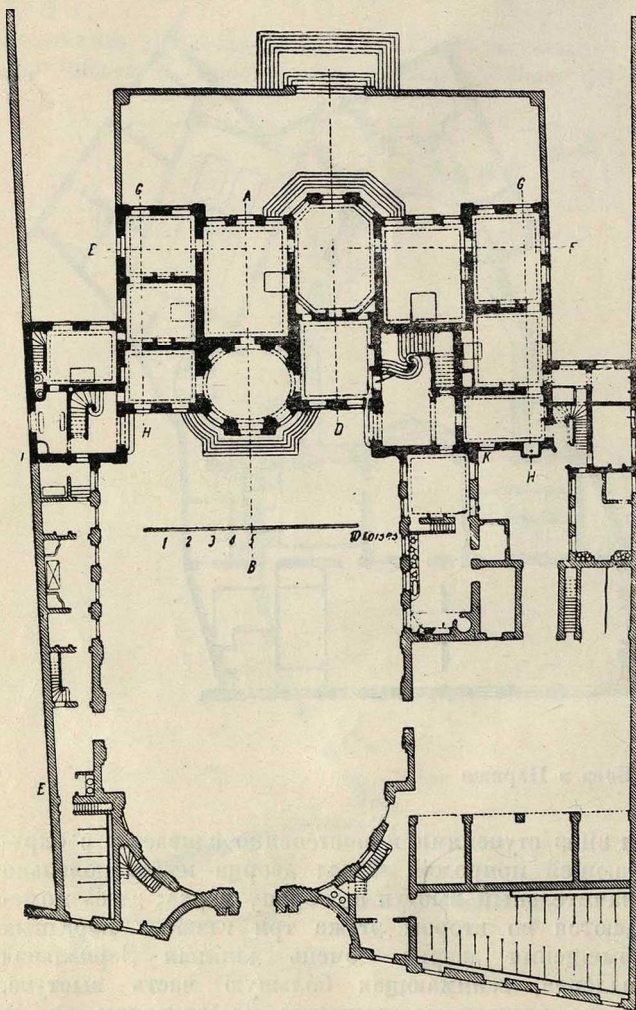
Ко дворцу Версаля сходятся три широкие и совершенно прямые дороги; средняя из них продолжается по другую сторону дворца в виде главной аллеи парка, которая заканчивается большим крестообразным бассейном. Под прямым углом к этой основной оси всего ансамбля расположен очень сильно вытянутый вширь фасад дворца. Три дороги сходятся к одной точке — к середине обращенного во двор фасада.

Главная ось всего архитектурного комплекса ориентирована с востока на запад. Солнце встает на парижской дороге.

ся вниз ступенями и постепенно сливается с окружающей природой. Фасад дворца имеет довольно значительный выступ в сторону парка; здесь помещаются во втором этаже три главных парадных помещения дворца — очень длинная Зеркальная галерея, занимающая большую часть выступа, и две квадратные гостиные по сторонам ее, на углах выступа. Из Зеркальной галереи и примыкающих к ней гостиных открываются через большие арочные пролеты широкие виды вдаль, на парк и окружающий ландшафт. Размещенный между тремя сходящимися дорогами правильный город, дворец и парк образуют замечательный по своей цельности грандиозный ансамбль.

Версальский дворец строился постепенно. Мы не знаем, кто был автором общей концепции всего ансамбля. Начали постройку Лево и Ленотр. Ленотр оформлял сады и парки, первоначальный общий замысел принадлежал, повидимому, Лево; но этот замысел подвергся многочисленным и существенным изменениям в процессе его осуществления. Окончательное оформление придал Версалью Жюль

Ардюан-Мансар (1646—1708), начавший работать здесь с 1678 г. Лево окружил новыми корпусами старый охотничий замок Людовика XIII, построенный в 1631—1634 гг., части которого видны еще и теперь со стороны двора. Садовый фасад Лево состоял только из средней части современного фасада, которая выступает вперед после пристройки Мансаром боковых крыльев. Фасад Лево имел два



XVI. План Отель де-Матиньон в Париже

выступа по сторонам, между которыми находилась открытая терраса перед средней частью дворца, отодвинутой несколько назад. В том виде, как он стоит теперь, садовый фасад создан Мансаром, который превратил террасу Лево в Зеркальную галерею и пристроил два очень длинных боковых крыла.

Садовый фасад Версаля очень растянут по горизонтали. Впервые в истории архитектуры наружные массы здания в такой степени подчинены горизонтали. Она выражает связь дворца с окружающей природой и повторяет линию горизонта. Из изоли-

рованного трехмерного объема палатцо ренессанса дворед превратился в элемент паркового ансамбля, который он организует. Парк ступенями поднимается ко дворцу, фасад которого является только последним звеном нарастающего построения садовых террас.

В обработке фасада выделен второй этаж, в котором расположены главные парадные помещения, — лишь он один украшен ордерами колонн и пилястров; нижний рустованный этаж оформлен как цоколь, третий этаж — аттик. Связь внутренних помещений с окружающим пространством выражена в том, что весь второй этаж состоит из высоких арочных пролетов, доходящих до пола и оформленных балюстрадами, как балконы. В тех местах, где к наружным стенам приставлены свободно стоящие колонны, цокольный этаж имеет маленькие выступы, которые расчленяют фасад и создают промежуточный пространственный слой между внутренними помещениями и окружающим пространством.

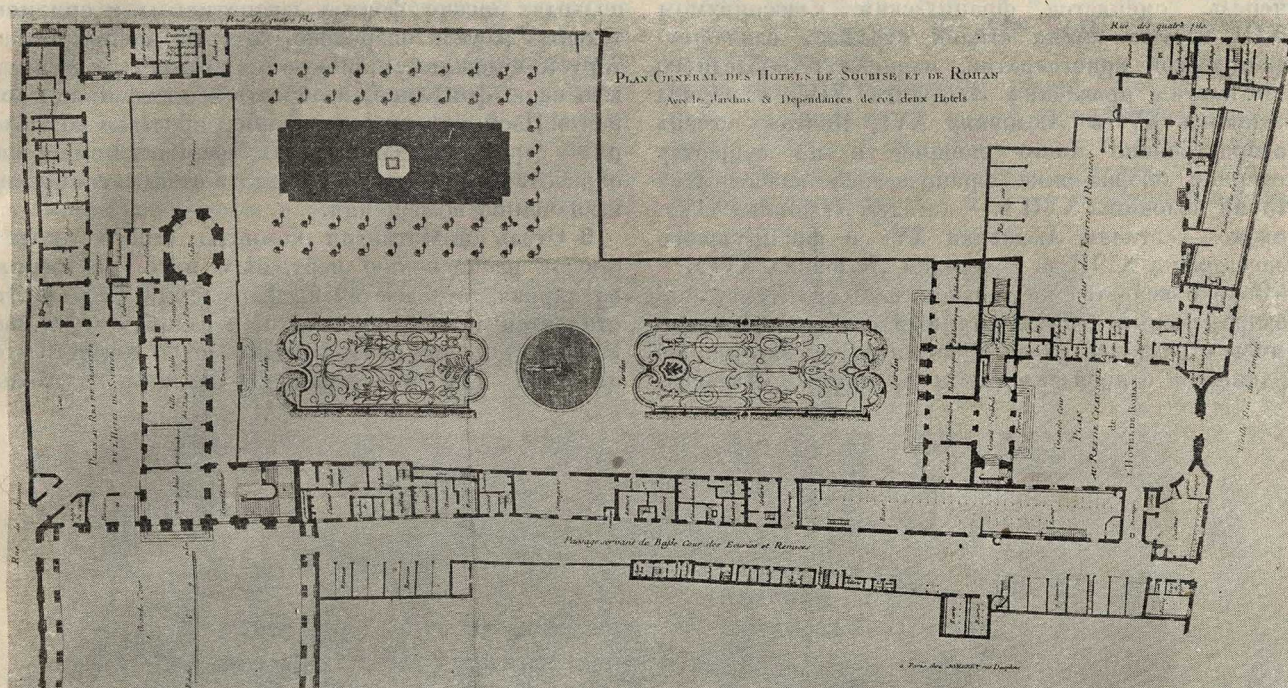
Несмотря на плоскостность и большую протяженность садового фасада, выступ его центральной части создает впечатление объемности. При движении зрителя по парку перед дворцом образуется много разнообразных пересечений. Объемный характер массивного кубического выступа фасада сильнее воспринимается с близкого от него расстояния. Чем дальше зритель уходит в сад, тем меньше выделяется центральный выступ дворца.

Другим вариантом той же композиции является дворец Большой Трианон, расположенный в Версальском парке и построенный Мансаром в 1687—1688 гг. (рис. 12, 22, 23 и 25; черт. XI). Его корпуса широко раскинулись в парке, здание разделено на две части, соединенные друг с другом сквозной колоннадой. Горизонталь подчеркнута еще сильнее, чем в главном дворце Версаля, объем выражен тем, что корпуса с одной стороны выступают вперед, в сад, образуя асимметричный план. Ордер ионийских пилястров оформлен широко декоративно, как элемент большого архитектурного ансамбля. Пилястры подобны лентам, волюты капителей трактованы схематично. Формы отдельных частей здания не отвлекают глаз зрителя от больших пространств, обрамленных декоративными фасадами.

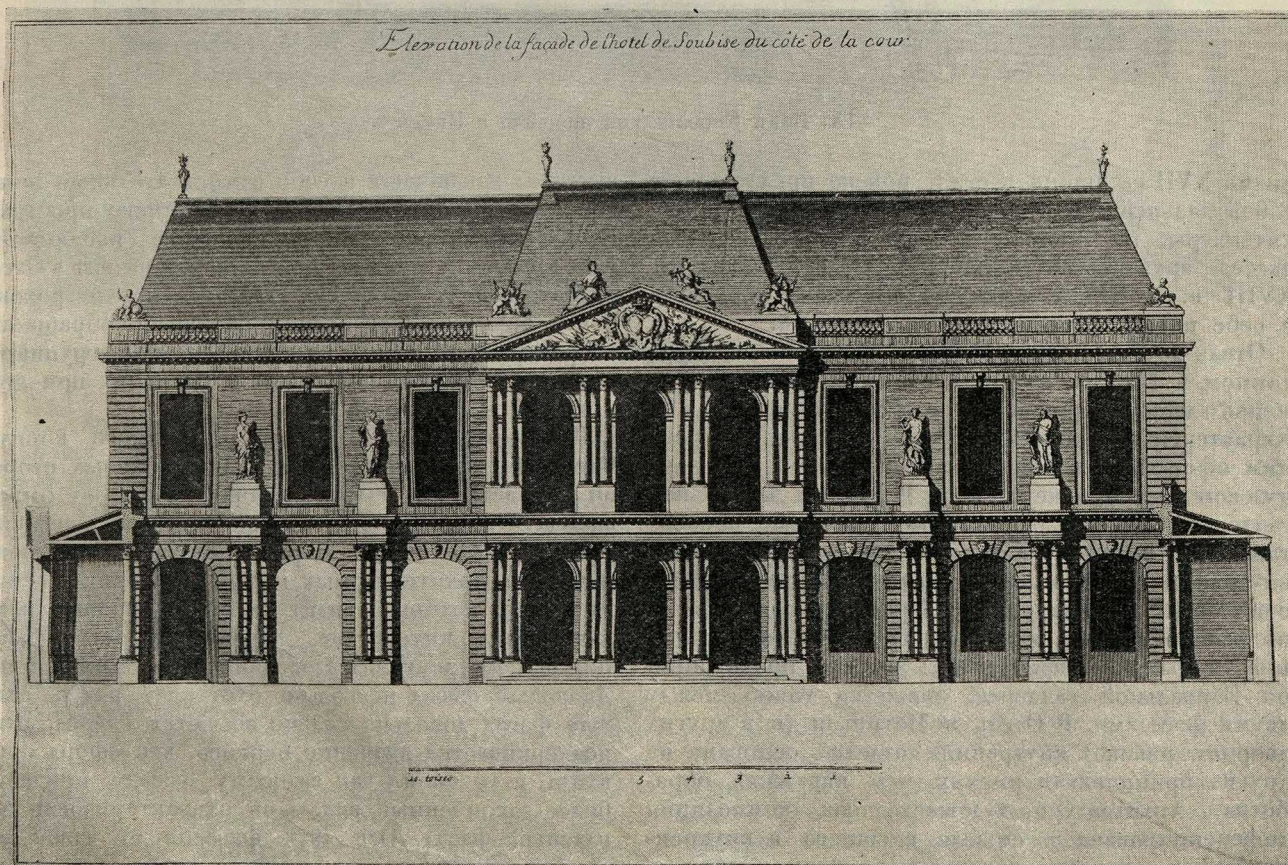
К 1685 г. относится первый проект Мансара для целостного оформления площади Людовика XIV в Париже, теперешней Вандомской площади. Она застраивалась однородными фасадами начиная с 1701 г. по несколько измененному проекту Мансара (черт. XII; ср. черт. XIII—XIV).

* * *

В XVIII в. стиль французских дворцов быстро эволюционирует (см. рис. 26 и 27; черт. XV). Классицизм второй половины XVII в. постепенно переходит в рококо, сложившемуся к 20-м годам XVIII в. В 60-х годах этого века рококо, в свою



XVII. Общий план Отель де-Субиз и Отель де-Роан в Париже



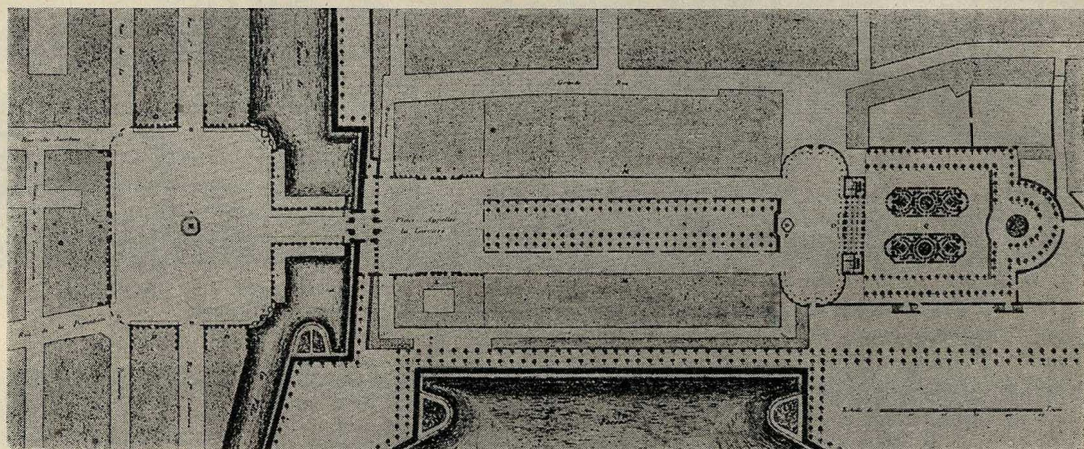
XVIII. Дворовый фасад Отель де-Субиз в Париже

очередь, сменяется французским классицизмом XVIII в. Эта смена стилей отражает эволюцию французской аристократии, начиная с последнего десятилетия правления Людовика XIV, в период Людовика XV и Людовика XVI. Поэтому очень распространено чисто внешнее и по существу неверное обозначение французского классицизма второй половины XVII в. — «стилем Людовика XIV», рококо — «стилем Людовика XV» и французского классицизма XVIII в. — «стилем Людовика XVI».

Рококо является не только стилем архитектурной декорации, это — архитектурный стиль. Его принципы отразились во всей композиции здания. По сравнению с произведениями французского класси-

подходят легкие формы декоративных и орнаментальных элементов рококо, которые дают архитектору и художнику широкую возможность развернуть всю свою фантазию, изобретательность и виртуозность. Наоборот, снаружи формы просты и композиция строга. Различные внутренние помещения обработаны по-разному, форма и отделка сообразны назначению помещения.

В Отель де-Матиньон комнаты строго соответствуют расчленению наружных масс, внутренняя планировка отражается в оформлении фасада. Это относится и к дворовому, и к садовому фасадам. В каждом из них центральный выступ соответствует овальной или многогранной комнате, а угловые



ХІХ. План Королевской площади в Нанси

цизма XVII в., здания в стиле рококо представляют собой дальнейший этап развития европейской архитектуры, на котором, в свою очередь, основывается архитектура Европы последней четверти XVIII в. и XIX в. Архитектура рококо содержит в себе новые композиционные элементы.

Отель де-Матиньон в Париже, построенный Куртеном в 1721 г., является одним из лучших примеров дворцов рококо (рис. 28—33; черт. XVI). Характерен контраст между наружным и внутренним оформлением, чего мы не встречаем во французском классицизме XVII в. В Версале Зеркальная галерея и примыкающие к ней гостиные обработаны до некоторой степени сходно с фасадом: внутренние стены имеют большие арочные пролеты с пилястрами между ними. Зеркала соответствуют по размерам и по форме пролетам противоположной стены, выходящей в сад: зритель, проходящий по Зеркальной галерее, движется точно между двумя фасадами. В Отель де-Матиньон (и в других дворцах рококо) внутренняя отделка основана на других принципах и ритмах, чем наружная обработка. Архитектурно-художественная композиция дифференцирована в смысле внешнего и внутреннего оформления: то, что уместно внутри, неуместно снаружи. Для внутренней отделки комнат очень

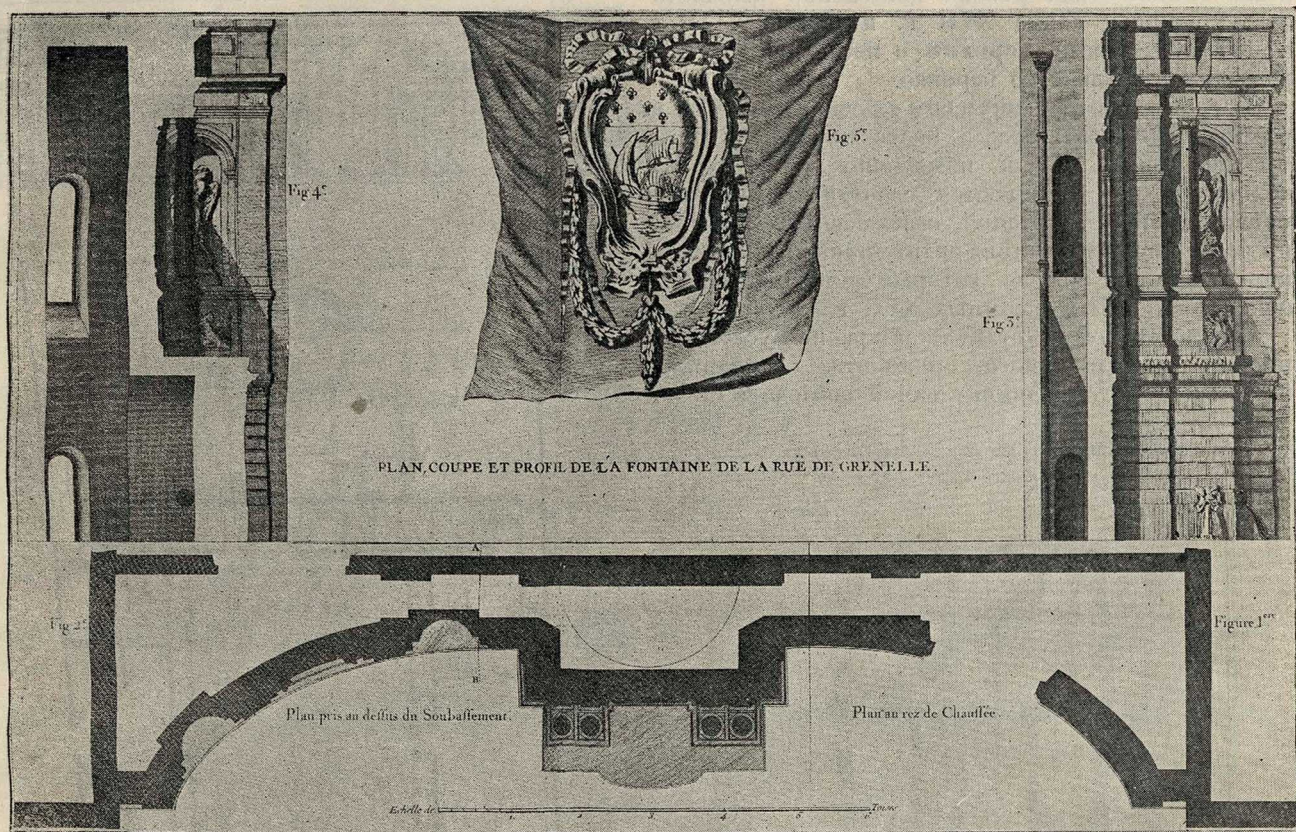
выступы заключают в себе самостоятельные помещения. Принцип единства внутреннего пространства и наружного объема, который наблюдается уже в главном корпусе Во-ле-Виконт, развит в Отель де-Матиньон и в других дворцах эпохи рококо. В них архитектор свободно и виртуозно обращается с пространственно-объемной оболочкой, группируя комнаты с тонким расчетом и сохраняя при этом единство и цельность фасадов.

Невозможно обойти вокруг главного корпуса Отель де-Матиньон, так как с двух боковых сторон он упирается в стены соседних зданий; от одного фасада к другому можно пройти только через внутренние помещения дворца. Создается последовательность архитектурных картин, воспринимаемых зрителем, который видит сперва дворовый фасад, потом ряд интерьеров, наконец, садовый фасад. Каждый из двух фасадов построен симметрично. Дворовый фасад несколько отступает назад, садовый фасад довольно сильно выдается вперед. Этим подчеркивается значение первого, как оформления входа, в то время как садовому фасаду придается более законченный вид, — он охарактеризован как главный фасад. Оси двух фасадов не совпадают друг с другом, но при помощи очень остроумной группировки разнообразных внутренних помещений

между фасадами создается постепенный переход. Архитекторы рококо прекрасно владели композицией внутренних пространств и наружных объемов, которые в каждом отдельном случае разработаны по-иному, сообразно с характером строительного участка, с назначением помещений и их общим распределением. Дворцы рококо отличаются богатством разнообразных и остроумных композицион-

трем выступами, причем все углы обработаны в виде рустованных столбов. Совсем просты оконные обрамления.

По обработке фасадов дворцы рококо меньше всего отличаются от зданий французского классицизма XVII в. В некоторых зданиях рококо наблюдается и снаружи тенденция к сложным криволинейным очертаниям и к более пышной декоратив-



XX. План и разрезы фонтана де-Гренэль в Париже

ных комбинаций. В Отель де-Матиньон очень хорошо нюансированы массы фасадов и пространства перед ними. На садовом фасаде объем выражен тем, что большая часть фасада значительно выступает вперед, в сад, в то время как два совсем небольших боковых его отрезка, всего в два окна каждый, сильно отодвинуты назад. Между центральным блоком и боковыми садовыми стенами остаются только узкие и довольно длинные проходы, суживающиеся вглубь. Они выделяют объемность выступающей вперед средней части, лишают фасад его плоскостного характера и окружают корпус дворца с трех сторон пространством. Связь фасада с пространством сада выражена глубокой террасой. Балюстрада последней завершается двумя вазами по сторонам неширокой центральной лестницы, соответствующей среднему выступу фасада. Сам по себе фасад крайне прост. Он расчленен только

но эти примеры представляют собой скорее исключения. Для французских дворцов второй половины XVII в. характерно тектоническое оформление стены, которая разлагается на столбы с приставленными к ним пилястрами, на парные колонны и т. д. В эпоху рококо наблюдается постепенное уменьшение пролетов и замена разобщенных подпор между ними сплошной стеной с окнами. В этом отношении дворцы рококо готовят французский классицизм XVIII в. (см. рис. 34).

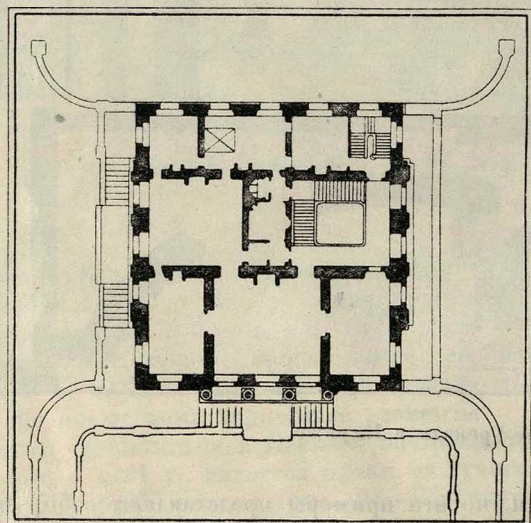
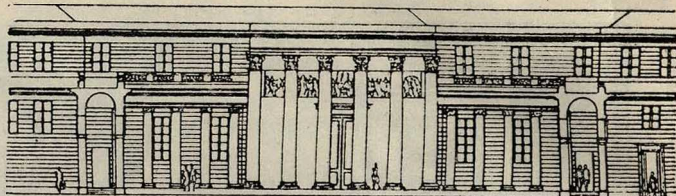
Типичен дворовый фасад Отель де-Субиз в Париже, выстроенного Деламер в 1706—1712 гг. (рис. 35—39; черт. XVII и XVIII). Боковые колоннады состоят из парных колонн и близки к формам XVII в. В нижнем этаже фасада столбы между арками очень широки, а сами арочные пролеты заполнены стенками, в которых проделаны окна. В верхнем этаже господствует ничем не завуали-

рованная стена с окнами, непосредственно предвосхищающая Малый Трианон и дворцы в стиле французского классицизма XVIII в. Только средняя часть верхнего этажа обработана в виде аркады на столбах, с парными колоннами перед ними. В боковых частях верхнего этажа простенки между окнами трактованы как фон, на котором выделяются статуи, поставленные на парные колонны нижнего этажа, служащие для них постаментом. Внутренняя отделка комнат стиля рококо постепенно выработалась в дворцах конца XVII в. и начала XVIII в. и связана своими корнями с последней стадией развития итальянского барокко.

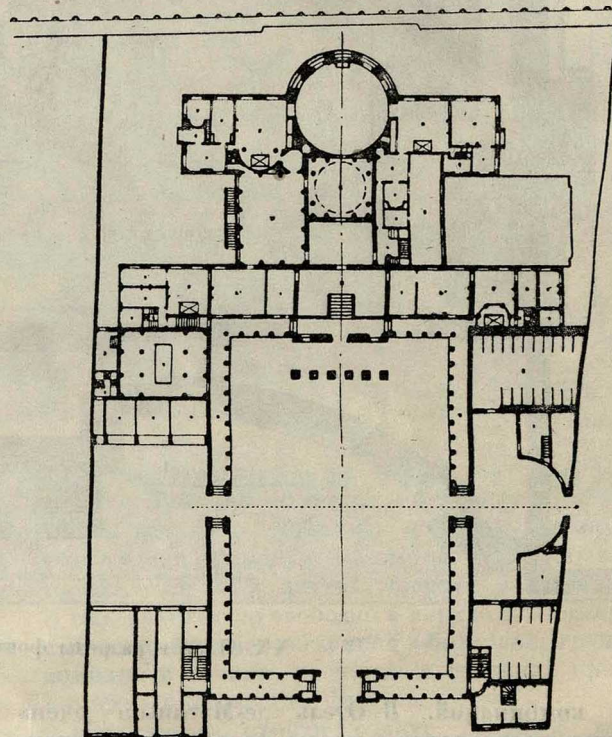
По сравнению с французским классицизмом XVII в. рококо разработал гораздо более пышную и богатую декорацию. Отделка помещения XVII в. строга, формы рококо отличаются свободным рисунком криволинейных очертаний, сплетающихся в непрерывный узор. Внутренняя архитектура эпохи рококо почти не знает ордеров, которые составляют основу оформления зал и гостиных XVII в.

Декорация рококо отличается крайней усложненностью криволинейного орнамента, основанного на мотивах и композициях самой последней стадии

Декорацию рококо нельзя рассматривать отдельно от композиции пространства и массы здания. Орнамент рококо принадлежит не только той плоскости, на которую он нанесен, — он оформляет внутреннее пространство комнаты. Особенно излюбленной была овальная форма плана. Благодаря криволинейным очертаниям уничтожается конкретная определенность стен и покрывающего их ор-



XXI. План Малого Трианона в Версале



XXII. План Отель де-Сальм в Париже

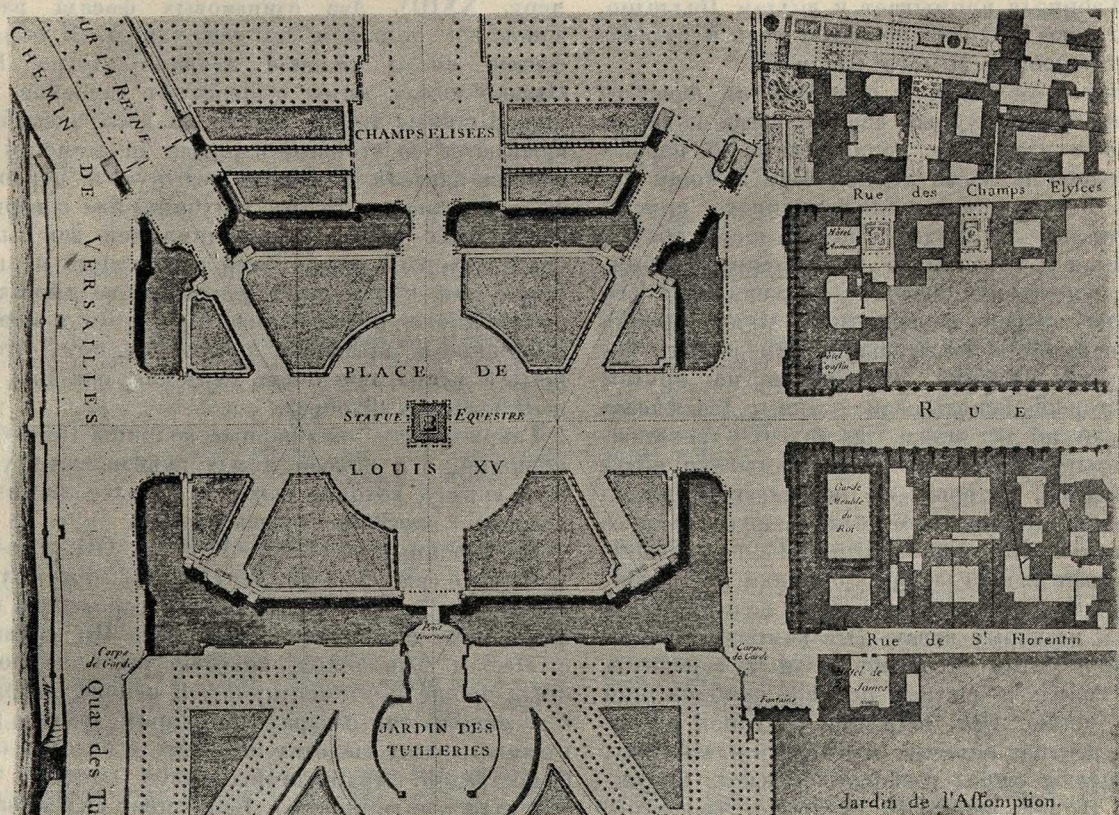
итальянского барокко. Вместе с тем, для нее характерна большая легкость форм, отличная от тяжеловесности итальянского барокко. В противоположность движению масс в барокко, рококо дает движение линий или, вернее, движение лирических материальности и весомости форм. Создаются не-реальные образы, проникнутые насыщенным декоративным ритмом, которым управляют фантазия и изощренная изобретательность архитектора-декоратора. Внутренняя отделка рококо отказалась от четких стен и покрытий. Она стремится насытить пространство комнат бесконечными переливами орнаментальных мелодий.

Изогнутые простенки приобретают пространственный характер, стены и их декорация кажутся свободно раскинутыми в пространстве, подобно тому как орнамент разбросан по поверхностям. Материальность доведена до минимума: рельеф орнамента очень незначителен, стены кажутся тонкими и невесомыми. Загибаясь над головой зрителя, они непосредственно переходят в покрытие.

Очень существенную роль в композиции комнат играют зеркала и картины. Они имеют пространственный характер и заключены в причудливые рамы, форма которых влетена в декорацию стен.

Зеркала и картины создают иллюзорное расширение пространства комнаты. Особенно разнообразны отражения в зеркалах комнат с овальным планом. В прямоугольных комнатах зеркала часто располагали на противоположных стенах, одно против другого, так что двойное отражение создавало иллюзорные анфилады. Зеркала многократным эхом повторяют богатую орнаментацию; они особенно эффектны по вечерам, когда в углах сгущаются тени, а многочисленные свечи отражаются в виде большого количества светящихся точек. Архитек-

классицизма XVII в. отличается монументальными масштабами, — она оформила окружающую здание природу. Дворцы рококо противопоставляют реальному миру феерию своих внутренних пространств, сложных, виртуозных и насыщенных богатством разнообразнейших форм. Вместе с тем, формы французского рококо все-таки всегда сдержанны. Они не впадают в крайности и не переходят известных границ, что придает им гармоничность. В архитектуре других европейских стран, перенявших рококо из Франции, нередко наблюдается



XXIII. План площади Людовика XV (ныне площадь Согласия) в Париже

торы рококо подчеркивают связь реального пространства комнат с иллюзорным пространством зеркал, оба сливаются друг с другом в одно архитектурно-художественное пространство. Так, например, в овальной гостиной Отель де-Субиз (рис. 36, 37—39) зеркала трактованы совершенно так же, как окна. Восходящие к архитектуре барокко иллюзорно-перспективные обрамления окон и зеркал образуют промежуточные слои между внутренним пространством комнаты и пространством зеркального изображения, а также между внутренним и наружным пространством. Последнее как бы приравнено к пространству, видимому в зеркалах.

Дворцы рококо служили внешней оболочкой изысканной жизни французской аристократии накануне буржуазной революции. Архитектура французского

утрированная декорация, производящая неблагоприятное впечатление.

Во французских дворцах рококо (рис. 41, 42, 44—46; черт. XIX; ср. рис. 47 и черт. XX) наблюдается новая особенность, которая предвосхищает принципы стиля французского классицизма XVIII в.: интимность. В связи с дифференциацией формы помещений в зависимости от их назначения стоит интимное оформление жилых комнат, особенно спальни и кабинета.

* * *

Малый Трианон в парке Версаля (рис. 49—50; черт. XXI), построенный в 1762—1764 гг. Жаком-Анжем Габриэлем, представляет собой одну из

первых построек в стиле французского классицизма XVIII в. Внешний вид Малого Трианона и отделка его комнат говорят о том большом сдвиге от утонченной сложности к простоте, который произошел в культуре французской аристократии в течение 50-х годов XVIII столетия. Стремление к классическим формам сближает друг с другом французскую архитектуру второй половины XVII в. и второй половины XVIII в. В противоположность архитектуре второй половины XVII в., парадной и репрезентативной, французская архитектура второй половины XVIII в. отличается интимностью. Создание Габриэля примыкает к виллам Палладио, мотивы которых сыграли большую роль в возникновении композиции Малого Трианона.

Композиция этого дворца основана на последовательности архитектурных картин, среди которых чередуются в известном порядке виды на наружные и внутренние части здания. При помощи искусного и остроумного композиционного приема зодчий отнимает у зрителя возможность обойти вокруг здания и воспринять элементарную кубичность его наружного объема. Он заставляет его смотреть на дворец с известных точек зрения и осматривать его в желательном для зодчего порядке. Малый Трианон расположен на крутом склоне, который использован зодчим. Два фасада дворца имеют по два этажа, два других — трехэтажные. С четырех сторон к нему примыкают полукруглые ограды, которые не позволяют зрителю обойти вокруг здания и отделяют друг от друга все его фасады. На главном фасаде Габриэль скомбинировал свои закругляющиеся стенки с лестницами и с обрамленными парапетами платформами, ведущими к главному входу. Эта композиция дает поразительное богатство разнообразных вариантов сочетаний фасада и лестниц по мере приближения зрителя к зданию. При движении по одной из дорожек сада, которая ведет на лестницу и платформу, закругляющуюся перед главным фасадом, наружный блок дворца выглядит особенно эффектно. Здание видно то издали, то вблизи, то в три четверти, то фронтально. Особенно важна последовательная смена точек зрения, которая заставляет разнообразные аспекты дворца плавно и постепенно переходить друг к другу.

За кажущейся простотой главного фасада обнаруживается сложная композиция его пространственных слоев, сливающихся в единый зрительный образ. По отношению к основной плоскости фасада средняя его часть несколько отступает назад, а колонны, наоборот, выступают вперед; боковые колонны сливаются с выступами стен и воспринимаются отчасти как полуколонны. При движении зрителя перед фасадом получается множество эффектных пересечений колонн и оконных обрамлений средней части стены.

Основными элементами внутренней композиции Малого Трианона являются почти квадратный глав-

ный зал с тремя окнами, выходящими в промежутки между колоннами главного фасада, и парадная лестница, которая ведет к этому залу из нижней части бокового трехэтажного фасада. Последний является дворовым фасадом.

Внутренняя отделка Малого Трианона соответствует по своей простоте и ясности его наружной обработке. Вновь господствуют ордера и классические формы.

В 1753—1772 гг. Габриэль создал ансамбль площади Людовика XV в Париже, впоследствии переименованный в площадь Согласия (рис. 51—55; черт. XXIII). Два одинаковых фасада расположены по сторонам прямой улицы. В обработке фасада видно сильное влияние Лувра Перро. Однако между ними существуют глубокие различия. Главные точки зрения на весь ансамбль открываются со стороны площади до момента вступления зрителя в улицу, ведущую к церковному фасаду, расположенному вглубине. Два совершенно одинаковых фасада воспринимаются как главный архитектурный мотив всей композиции и, вместе с тем, как обрамление центрального здания, расположенного в отдалении. Пространственная насыщенность ансамбля достигается тем, что площадь и улица, обе очень глубокие, связаны в единый зрительный образ.

Габриэль заменяет парные колонны Перро ординарными, а в доколе между павильонами устраивает аркаду, которая делает его более легким. Это усиливает массивность павильонов.

Построенный в 1782—1789 гг. Отель де-Сальм в Париже (рис. 57—59; черт. XXII) может служить хорошим образцом французского городского дворца последних дореволюционных лет. По сравнению с Малым Трианоном архитектурная композиция стала проще и элементарнее. В основе дворца лежит старый тип с парадным двором, но сада нет, — главный фасад выходит на улицу и отделен от нее балюстрадой. Архитекторы этого времени снова увлекались античностью. Двор имеет вид перистилия; большую роль играют колонны — ионийские колонны двух размеров, занимающие подчиненное место, и коринфские колонны, помещенные в наиболее заметных местах. Наружный фасад дворца со стороны двора оформлен в виде триумфальной арки. Фасад главного корпуса связан с другой улицей при помощи балюстрады. Большой центральный полукруглый выступ подражает древнеримским термам.

* * *

В конце XVIII в. во Франции заканчивается один из самых крупных этапов мирового архитектурного развития. В XIX в., в эпоху господства промышленной буржуазии, глубоко меняется взгляд на архитектурную композицию. Архитектура перестает играть ту выдающуюся роль, которая принадлежала ей в культуре предыдущих эпох.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О КРУПНЕЙШИХ ФРАНЦУЗСКИХ АРХИТЕКТОРАХ XVII—XVIII ВЕКОВ (В ХРОНОЛОГИЧЕСКОМ ПОРЯДКЕ)

Деброс Саломон, род. не позднее 1562 г., умер в 1626 г. Придворный архитектор французского короля Генриха IV и королевы Марии Медичи. Сведений о том, ездил ли Деброс в Италию, не сохранилось, однако постройки его позволяют предположить, что он изучал на месте итальянскую архитектуру. Деброс начал строить с 1612 г., когда ему было около 50 лет. С 1613 г. начинаются его работы в Люксембургском дворце в Париже, где он приступает прежде всего к планировке дворцового парка. Строительство корпуса дворца начинается только с 1615 г. и заканчивается в 1620—1621 гг. С 1616 г. Деброс строит церковь Сен-Жервэ в Париже. В период с 1621 до 1623 г. им построена модельня гугенотов в Шарантоне, разрушенная в 1686 г. в связи с отменой свободы вероисповеданий.

Лемерсье Жак, около 1585—1654 гг. Наряду с Франсуа Мансаром — самый знаменитый архитектор времен кардинала Ришелье. Провел семь лет в Риме (1607—1614 гг.), где изучал древние и новые архитектурные памятники. С 1624 г. строит Луврский дворец в Париже. В 1627 г. начинает, по поручению кардинала Ришелье, свое наиболее грандиозное произведение — ансамбль Ришелье, состоящий из большого замка, роскошного парка и целого города, примыкающего к парку. В 1629—1636 гг. строит дворец Ришелье в Париже, впоследствии переделанный (Пале-Рояль). В 1629 г. начинает строить Сорбонну (парижский университет), в 1635 г. закладывает церковь Сорбонны. В 1639 г. назначается «первым архитектором короля». В 1653 г. начинает церковь Сен-Рош в Париже. Сохранились три офорта Лемерсье, исполненные в течение римского периода.

Мансар Франсуа, 1598—1666 гг. Уже в 35 лет был знаменитым архитектором, с 1636 г. — «королевский архитектор». Наиболее значительные здания Мансара относятся к периоду 1635—1650 гг. В 1635—1638 гг. Мансар пристраивает новые части к провинциальному замку Блуа, из которых особенно интересен дворцовый фасад. В 1636 г. строит фасад церкви монастыря des Minimes в Париже, разрушенный в 1790 г., но известный по старым гравюрам. С 1642 до 1650 г. возводит знаменитый замок Мазон-Лафит около Парижа. В 1645—1665 гг. строит монастырь и церковь Валь-де-Грас в Париже, которая была закончена по проекту Мансара другими архитекторами.

Лево Луи, 1612 (?)—1670 гг. Творчеством Лево завершается французская архитектура первой половины XVII в. и намечается переход к французскому классицизму второй половины XVII в. Первой крупной постройкой Лево

является парижский Отель Ламбер, начатый в 1632 г. В 1654 г. Лево наследует от Лемерсье должность «главного королевского архитектора». В 1657—1660 гг. строит замок Во-ле-Виконт, а с 1655 г. до конца жизни является руководителем строительства Лувра. В 1661 г. проектирует здание школы Коллаж-де-Мазарен (теперешнее здание Французского института), постройка которого заканчивается к 1670 г. С 1668 г. до своей смерти Лево руководит постройками в Версале. С 1664 г. до 1670 г. строит Тюильри.

Перро Клод, 1613—1688 гг. Медик, математик, физик и техник, член Академии наук. Первоначально занимался, как любитель, археологией и латинским языком, хороший рисовальщик и немного поэт. Специально архитектурой занялся в 60-е годы под влиянием своего брата Шарля, человека широко образованного в области гуманитарных наук. Перро создал восточный фасад Лувра, одно из самых замечательных произведений мирового зодчества, оказавшее очень большое влияние на всю европейскую архитектуру не только того времени, но и последующих эпох. К 1664 г. относится первый из трех проектов Перро для восточного фасада Лувра, начатого постройкой в 1667 г. Главным начальником работ в Лувре продолжал оставаться Лево, который, однако, с 1668 г. сам работал почти исключительно в Версале. Интриги противников Перро дали повод к совершенно ложному утверждению, что восточный фасад Лувра принадлежит не ему, а Лево. При пожаре Тюильрийского дворца в 1871 г. погибли альбомы чертежей Перро и его первые проекты Лувра, собранные его братом Шарлем. В 1679 г. постройка восточного фасада Лувра была прекращена в незаконченном виде. Одновременно с восточным фасадом началась постройка выходящего на Сену южного фасада Лувра, тоже по проекту Перро. Другие здания Перро, как, например, парижская Обсерватория (1667 г.) и триумфальная арка Сент-Антуан в Париже (1670 г.), менее значительны. Сохранилось небольшое количество рисунков Перро. Перро выпустил перевод Витрувия и работу по теории архитектуры («Ordonnance des cinq especes de Colonnnes», 1683).

Ленотр Андра, 1613—1670 гг. Знаменитый архитектор парковых ансамблей, отец и дед которого были садовниками. С 1657 г., по поручению министра финансов Фука, работает над парком замка Во-ле-Виконт. К 1668 г. относятся первые сведения о перепланировке Ленотром сада дворца Тюильри. Ленотр получает сперва звание «рисовальщика (планировщика) садов его величества», а в 1657 г. становится генеральным контролером королевских построек. Главным созданием Ленотра является Версальский

парк. Кроме того, он оформил парки в Фонтенбло, Сен-Клу, Шантильи и др. В 1662 г. Ленотр ездил в Англию, где, создал парк Сент-Джемс в Лондоне, парк в Гринвиче и др., в 1679 г. ездил в Рим.

Блондель Франсуа, 1617—1686 гг. Начал изучать архитектуру только в 1632 г., находясь в Риме. Пробыл недолго в Америке. К 1672—1673 гг. относится главное произведение Блонделя — ворота Сен-Дени в Париже. С 1672 г. Блондель стоит во главе парижской Академии архитектуры. В 1675 г. он издает свое теоретическое сочинение «Cours d'Architecture». Как теоретик, Блондель является строгим приверженцем правил античной архитектуры, с которыми он был знаком главным образом по сочинениям Виньолы, Скамощи и Палладио.

Ардюэн-Мансар Жюль *, 1646—1708 гг. С 1674 г. состоит на службе у Людовика XIV, любимцем которого оставался до своей смерти. С 1675 г. — генеральный инспектор построек короля, с 1699 г. — «сюринтендант построек короля». С 1678 г. Ардюэн-Мансар руководит всеми постройками Версаля. В 1678—1689 гг. он пристраивает к дворцу оба длинных боковых крыла, в 1679—1685 гг. строит конюшни, в 1687 г. — «колоннаду» в парке, в 1687—1688 гг. — Большой Трианон, в 1699—1710 гг. — церковь Большого версальского дворца. К 1685—1687 гг. отно-

* Его звали, собственно, Ардюэн, но в 1668 г. он прибавил к своей фамилии также и фамилию своего учителя и родственника Мансара (Франсуа). Поэтому правильное название его Ардюэн-Мансар.

сится оформление площади Побед в Париже, к 1685 г. — проект площади Людовика XIV (нынешней Вандомской площади). С 1693 г. до 1706 г. Ардюэн-Мансар строит собор Дома Инвалидов.

Габриэль Жак-Анж, 1698—1782 гг. Сын архитектора, с 1728 г. контролер построек короля, член Академии архитектуры, с 1741 г. «архитектор короля». После смерти своего отца Габриэль унаследовал от него звание «первого архитектора короля» и место президента Академии архитектуры. В 1762—1764 гг. строится главное произведение Габриэля — Малый Трианон в Версальском парке. К 1657—1672 гг. относится другое крупнейшее его произведение — фасады на площади Людовика XV (теперешняя площадь Согласия) и дворец в Компьене. В 1771—1773 гг. Габриэль переделывает дворцовый фасад Большого версальского дворца. Эта последняя работа осталась неоконченной.

Суффло Жак-Жермен, 1709—1780 гг. Учился в Риме, ездил в научную командировку в Малую Азию, первый среди архитекторов обмерял развалины древнегреческих зданий в Пестуме, греческой колонии на юге Италии. В 1735 г. Суффло создает свой первый проект церкви св. Женеьевы в Париже, построенной в 1764—1790 гг. и переделанной впоследствии в Пантеон — место погребения великих людей Франции. Гораздо менее значительны другие постройки Суффло, как, например, театр в Лионе (1754—1756 гг., разрушен в 1827 г.), биржа в Лионе (1747—1749 гг.) и др.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

С УКАЗАНИЕМ АВТОРОВ И ДАТ ПРИВЕДЕННЫХ ПАМЯТНИКОВ

Рис. I—II. Люксембургский дворец в Париже. Саломон Деброс. 1615—1620 гг.

Рис. III—IV. Дворец и парк Ришелье. Жак Лемерсье. Нач. в 1627 г.

Рис. 2—5; V—VI. Отель Ламбер в Париже. Луи Лаво. Нач. в 1632 г.

Рис. 24; VII. Дворец Мэзон. Франсуа Мансар. 1642—1650 гг.

Рис. 6—10; VIII. Дворец и парк в Во-де-Виконт. Луи Лаво и Андрэ Ленотр. 1657—1660 гг.

Рис. 1 и 11. Луврский дворец в Париже. В 1546 г. Леско перестраивает средневековую крепость в дворец; с 1624 г. дворец расширяет Лемерсье, а затем Лаво; в 1665 г. закладывается новый дворец по проекту Бернини; с 1667 г. дворец строится по проекту Перро, в 1679 г. строительство прекращается в незаконченном виде; с 1757 г. строит Суффло, с 1805 г. — Персье и Фонтэн, которые несколько изменяют восточный фасад Перро.

Рис. 13—21; IX—X. Дворец и парк в Версале. В 1631—1634 гг. Филибер Леруа строит первоначальный дворец; в 1663 г. Ленотр начинает оформлять парк, а с 1668 г. Лаво перестраивает дворец; с 1678 г. Ардюэн-Мансар перестраивает среднюю часть садового фасада и начинает постройку южного крыла; в 1685—1689 гг. строится северное крыло, а в 1699—1710 гг. — дворцовая церковь.

Рис. 12, 22, 23, и 25; XI. Дворец Большой Трианон в Версале. Жюль Ардюэн-Мансар. 1687—1688 гг.

Рис. XII. Площадь Людовика XIV (ныне Вандомская площадь) в Париже. Жюль Ардюэн-Мансар. Проект составлен в 1685 г.

Рис. XIII и XIV. Площадь Побед в Париже. Жюль Ардюэн-Мансар. 1685—1687 гг.

Рис. XV. Отель де-Бовэ в Париже. А. Ленотр. 1655—1660.

Рис. 26. Отель де-Тулуз в Париже. Де-Котт и Вассэ. 1713—1719 гг.

Рис. 27. Отель дю-Гэ в Париже. Ок. 1720 г.

Рис. 28—33; XVI. Отель де-Матиньон в Париже. Куртонн. 1721 г.

Рис. 34. Отель Горчаков в Париже.

Рис. 35—39; XVII—XVIII. Отель де-Субиз в Париже. В 1697 г. перестроен из нескольких старых зданий; в 1706—1712 гг. вновь перестроен Деламером и объединен в общий ансамбль с Отель де-Роан; в 1735 г. Бофран пристроил садовый фасад и переделал овальную гостиную, которую декорировали Контан, Адам, Бушэ и др.

Рис. 40 и 48; XVII. Отель де-Роан в Париже. В 1706—1712 гг. перестроен Деламером и объединен в общий ансамбль с Отель де-Субиз; в 1740 г. расширены служебные постройки.

Рис. 41. Отель Делиль-Мансар в Париже. 1718 г.

Рис. 42. Отель де-Гиз в Париже.

Рис. 43. Отель Гран-Лебрен в Бордо.

Рис. 44. Палэ-Руаяль в Париже. Моро-Депру. 1764—1770 гг.

Рис. XIX; 45—46. Королевская площадь в Нанси. Эре де-Корни. 1753—1765 гг.

Рис. 47; XX. Фонтан де-Гренэль в Париже. Бушардон. 1739—1745 гг.

Рис. 49—50; XXI. Дворец Малый Трианон в Версале. Жак-Анж Габриэль. 1762—1764 гг. Внутренняя декорация закончена в 1768 г. и частично переделана в 1787 г.

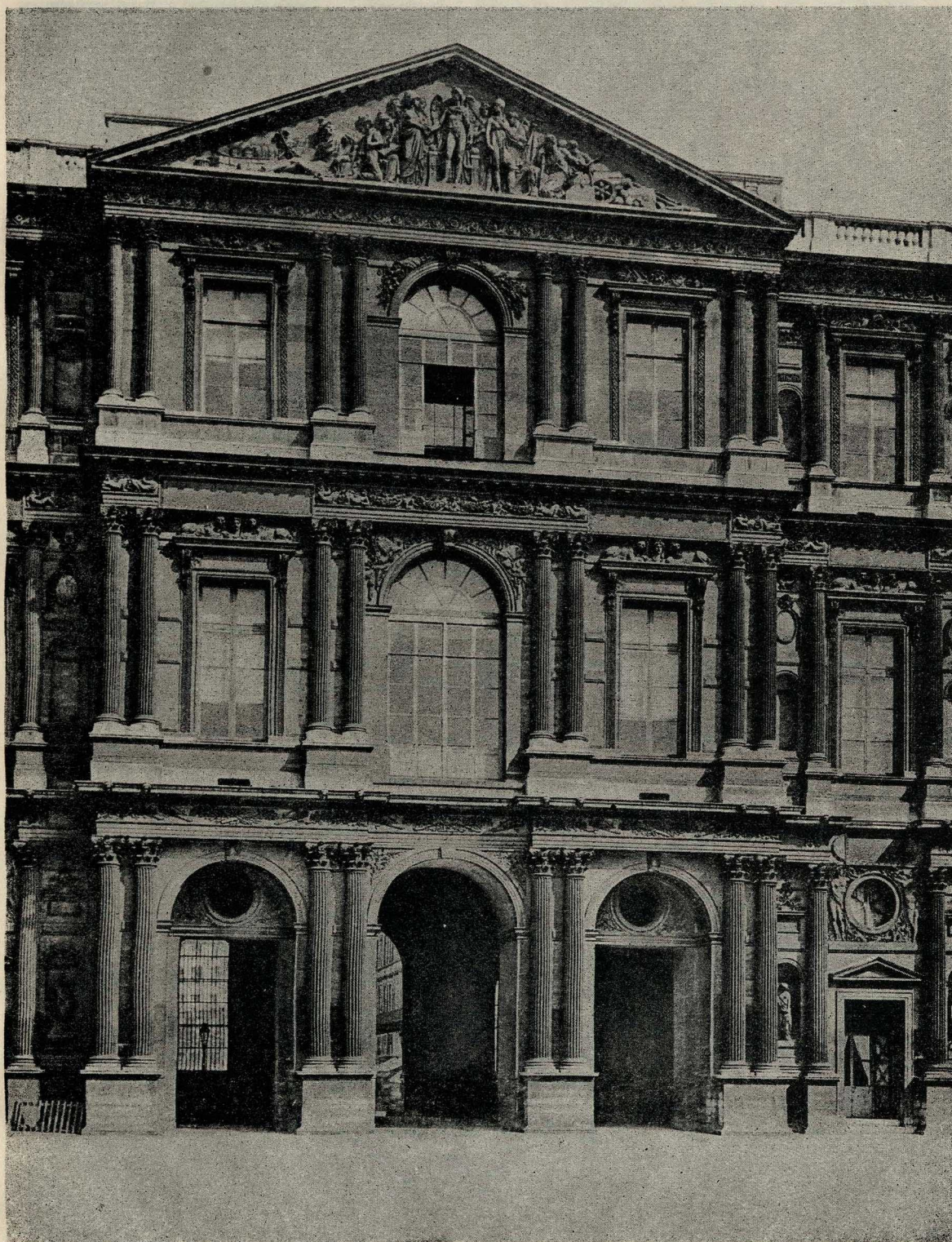
Рис. 51—55; XXIII. Площадь Людовика XV (ныне площадь Согласия) в Париже. Жак-Анж Габриэль. Проект 1753 г.; левое здание начато в 1757 г., правое в 1758 г.; строительство закончено в 1772 г.

Рис. 56. Отель д'Орсэй в Париже.

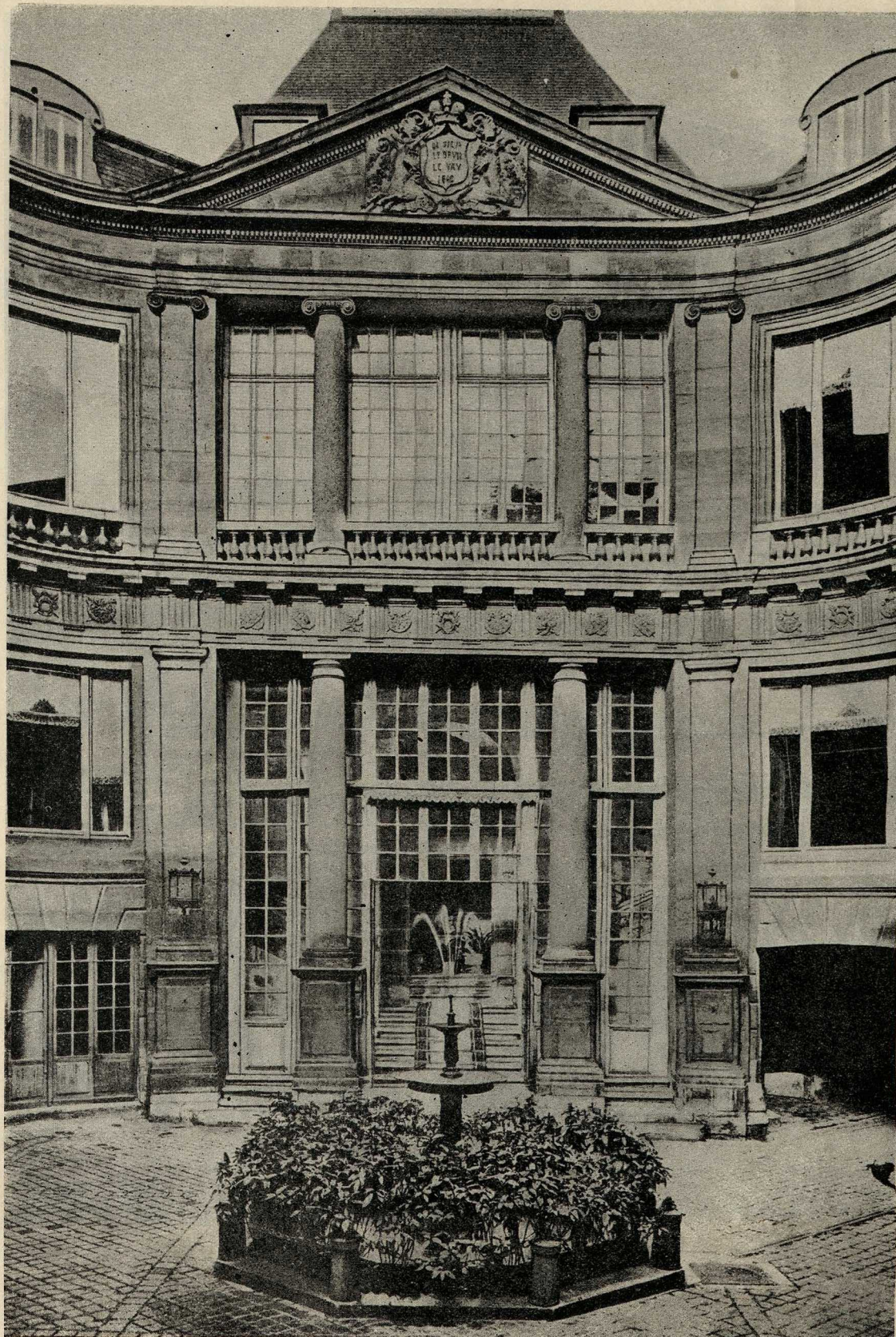
Рис. 57—59; XXII. Отель де-Сальм в Париже. Руссо. 1782—1789 гг.

Рис. 60. Дворец де-Бетц. Вторая половина XVIII в.

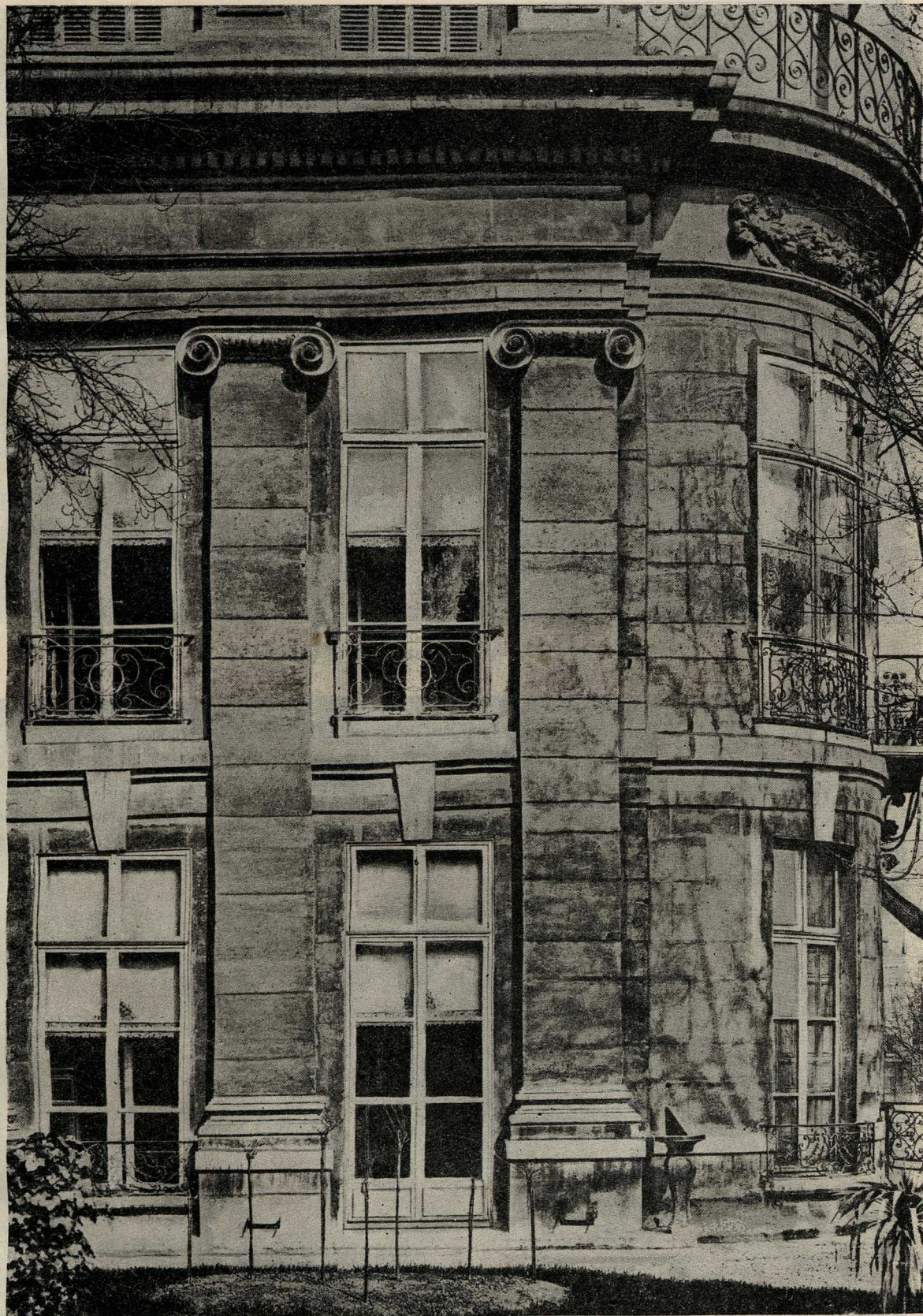
И Л Л Ю С Т Р А Ц И И



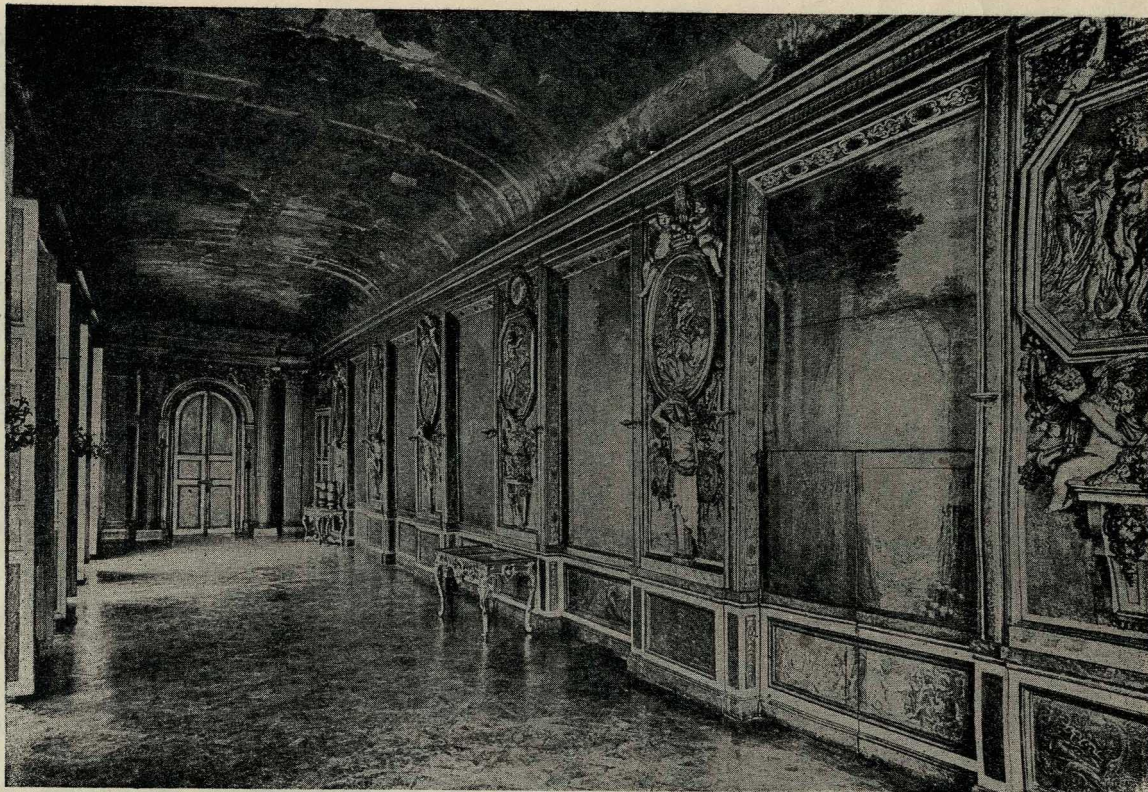
1. Лувр, часть дворового фасада (Лево)



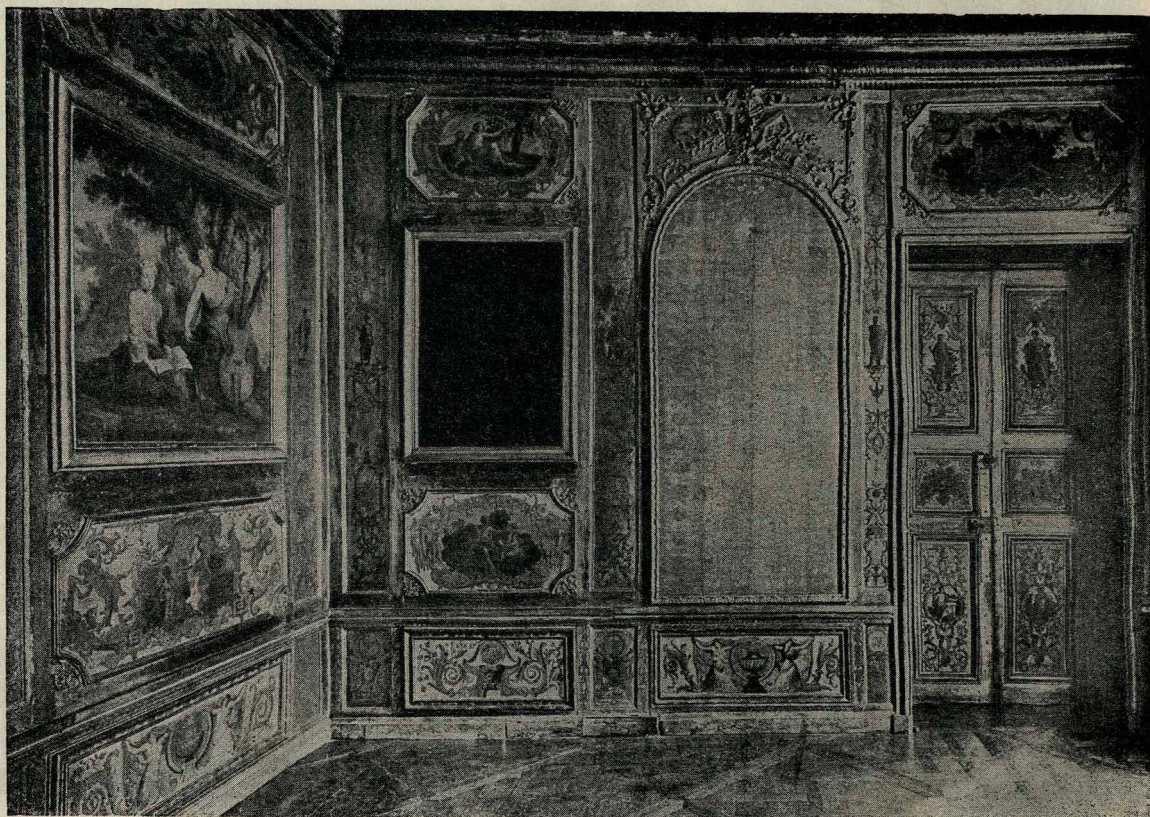
2. Отель Ламбер в Париже, двор



3. Отель Ламбер в Париже, деталь фасада



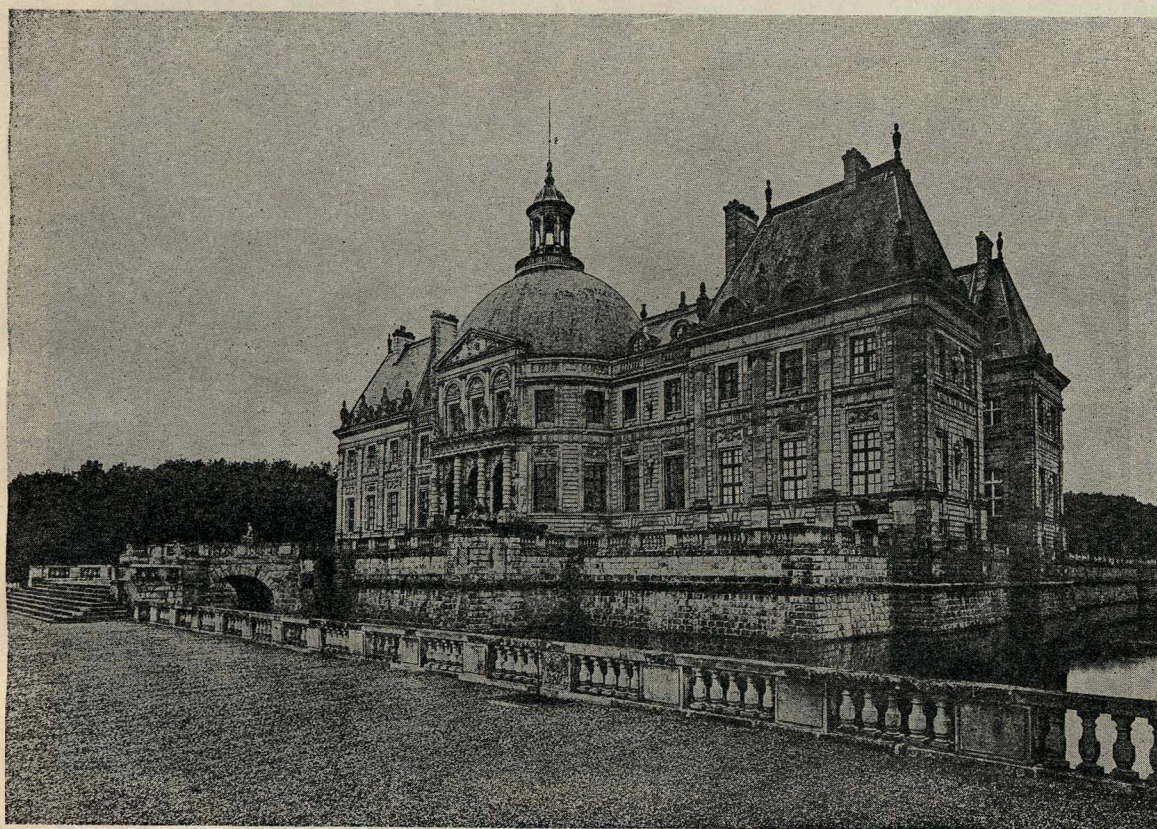
4. Отель Ламбер в Париже, галерея



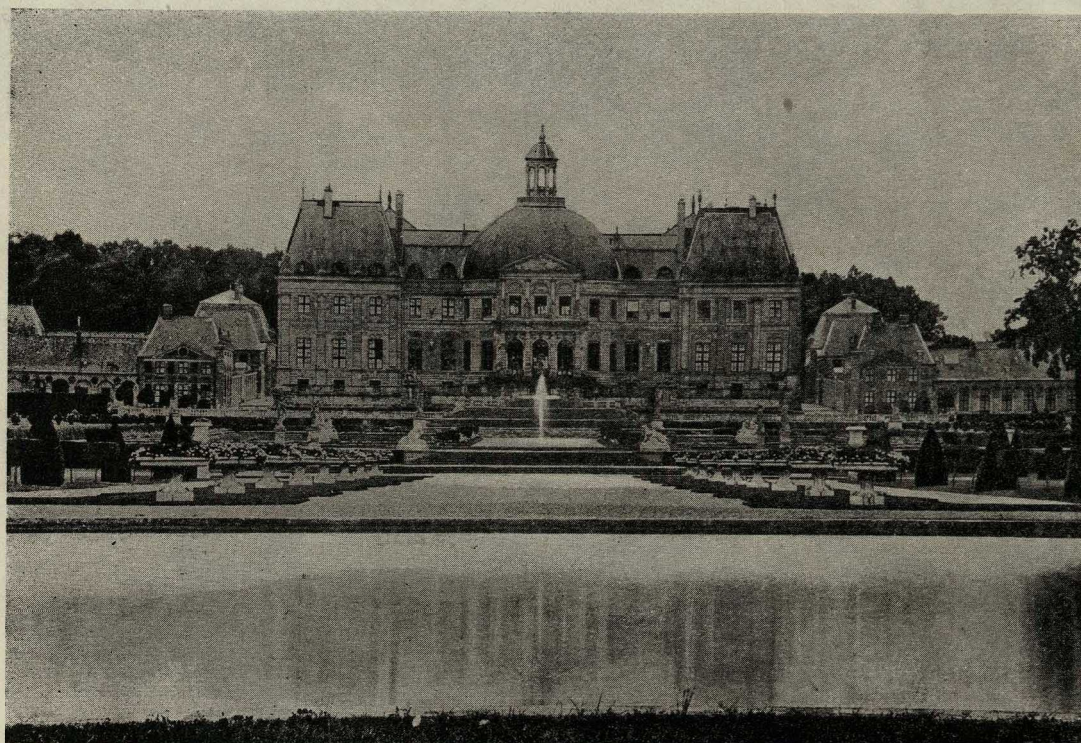
5. Отель Ламбер в Париже, «кабинет муз»



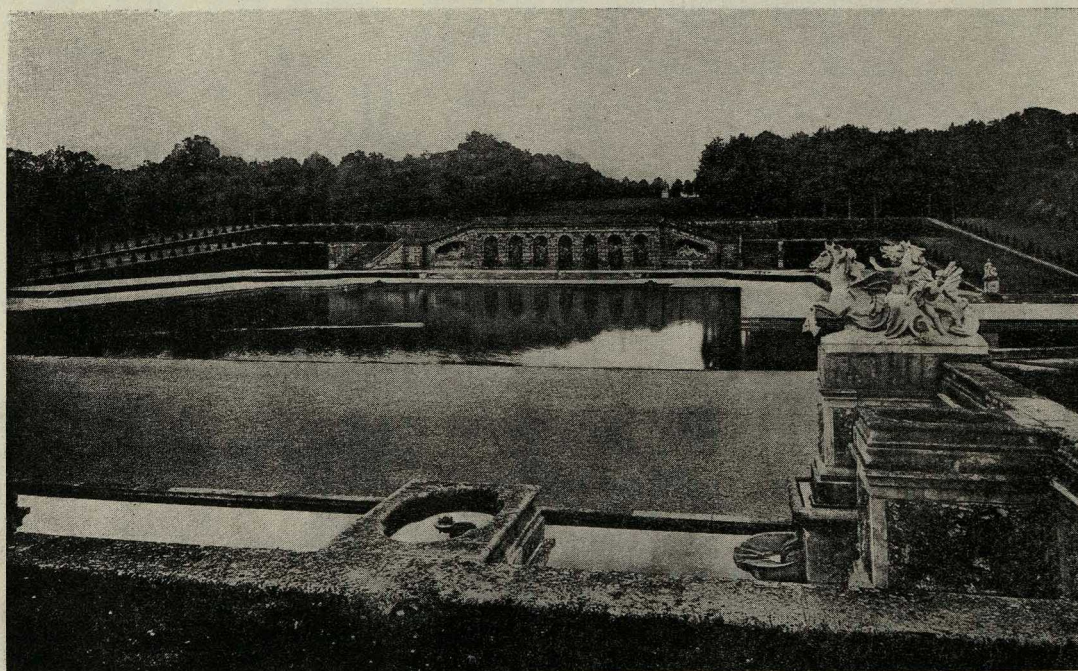
6. Дворец Во-ле-Виконт, общий вид со стороны двора



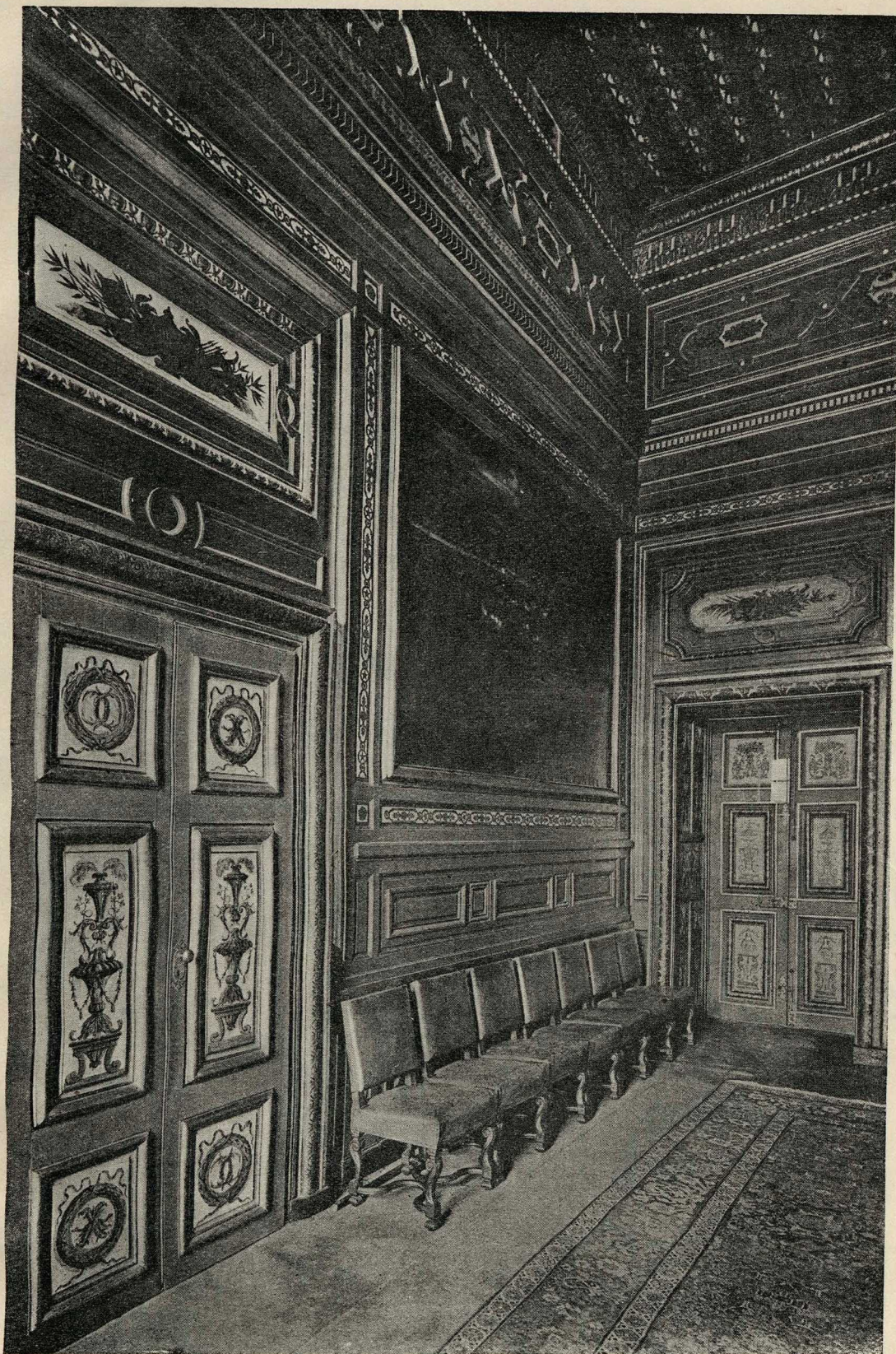
7. Дворец Во-ле-Виконт, общий вид со стороны сада



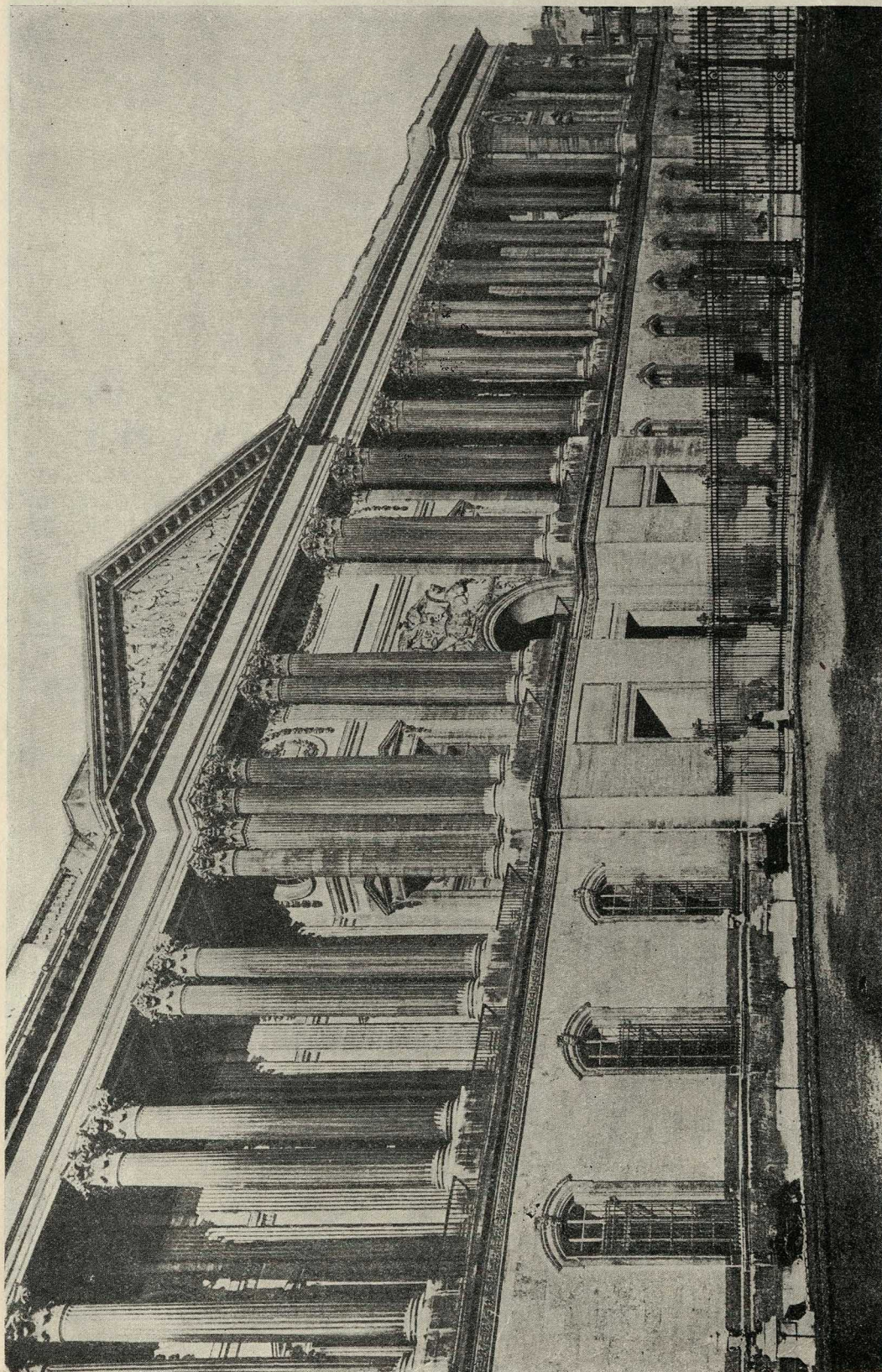
8. Дворец Во-ле-Виконт, общий вид со стороны сада



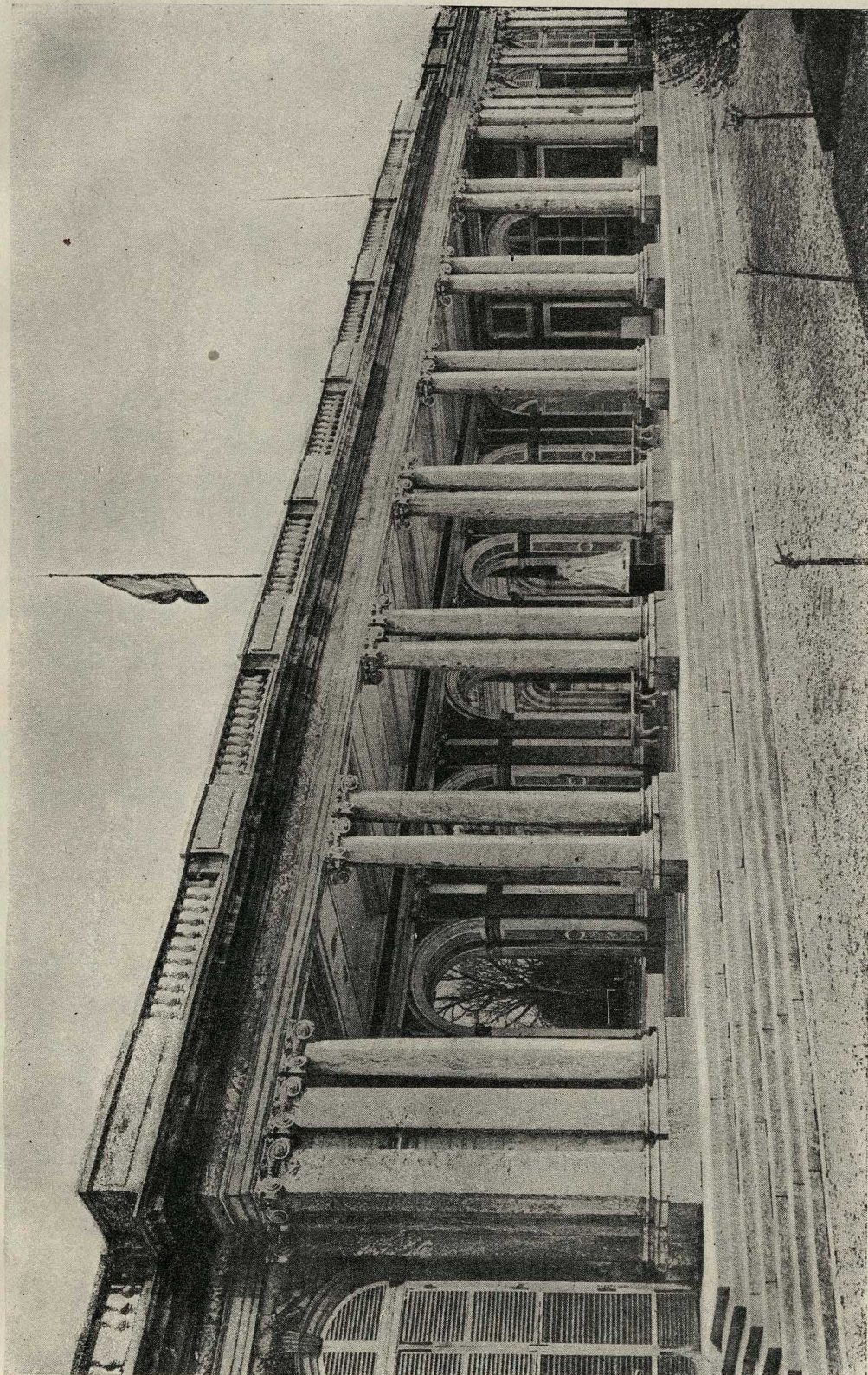
9. Дворец Во-ле-Виконт, перспектива сада



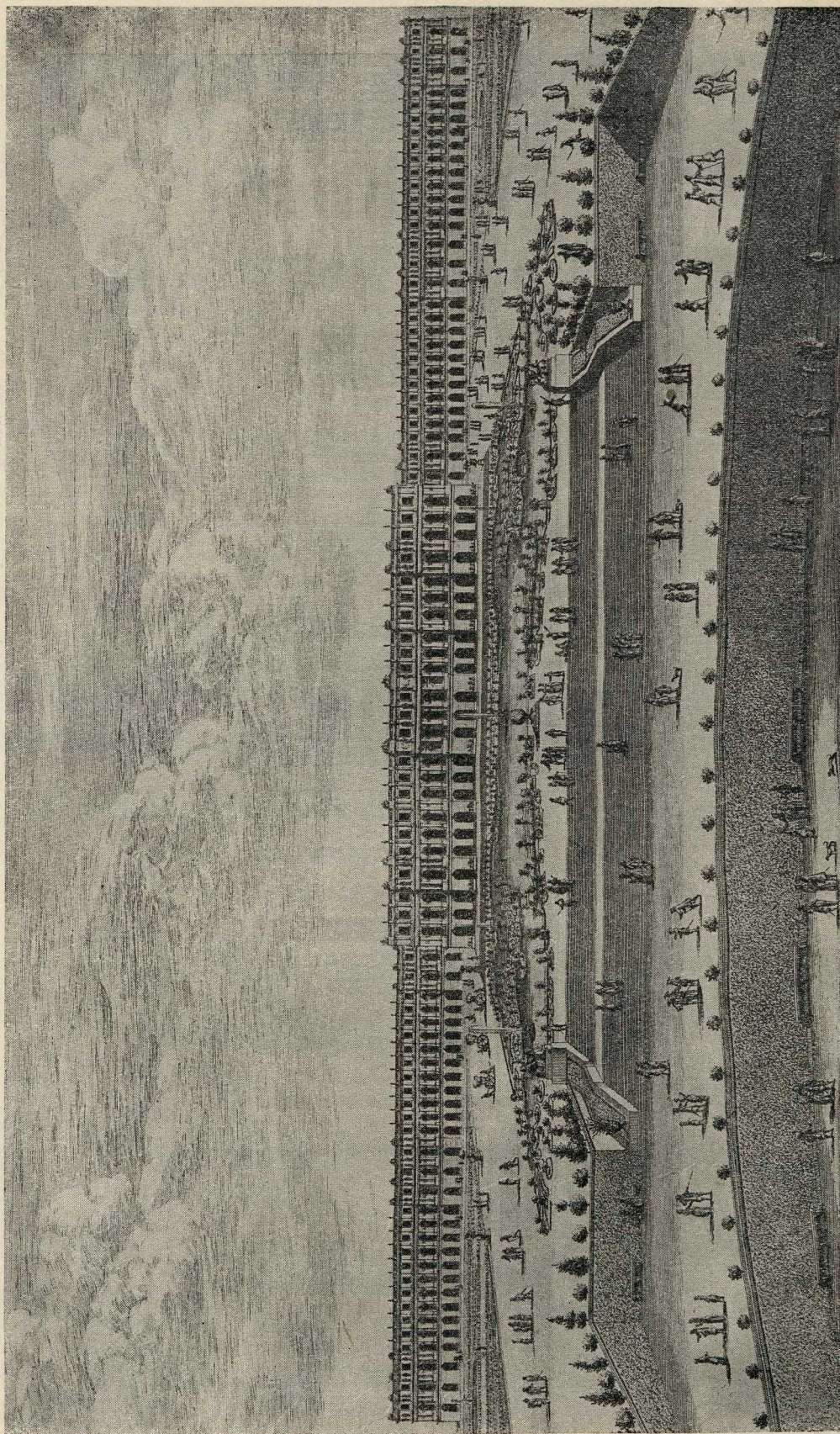
10. Дворец Во-ле-Виконт, столовая



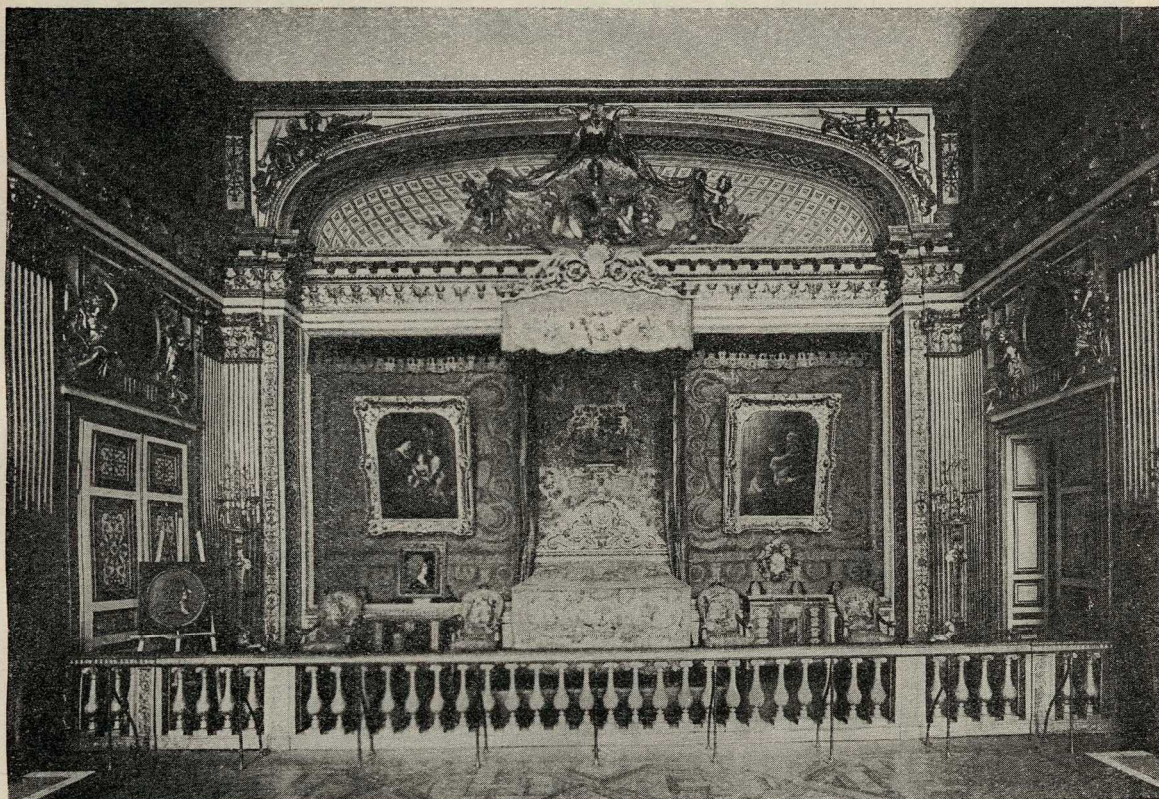
11. Лувр, восточный фасад (Перро)



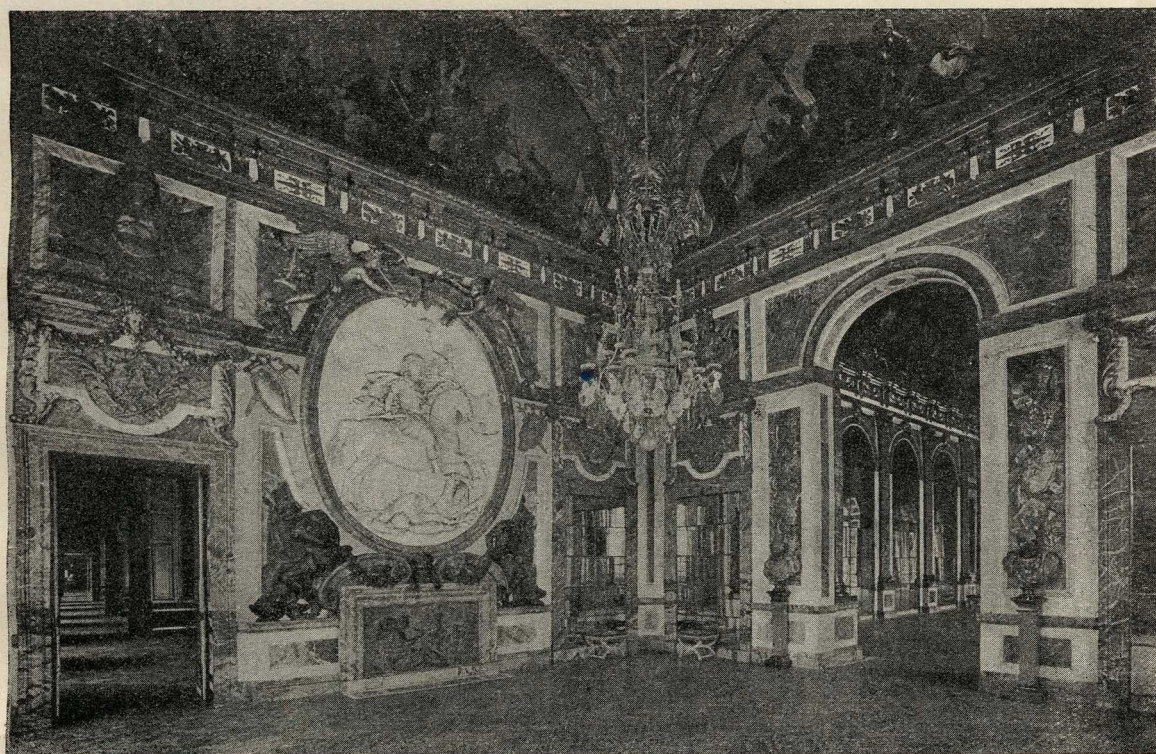
12. Версаль, центральная часть садового фасада Большого Трианона



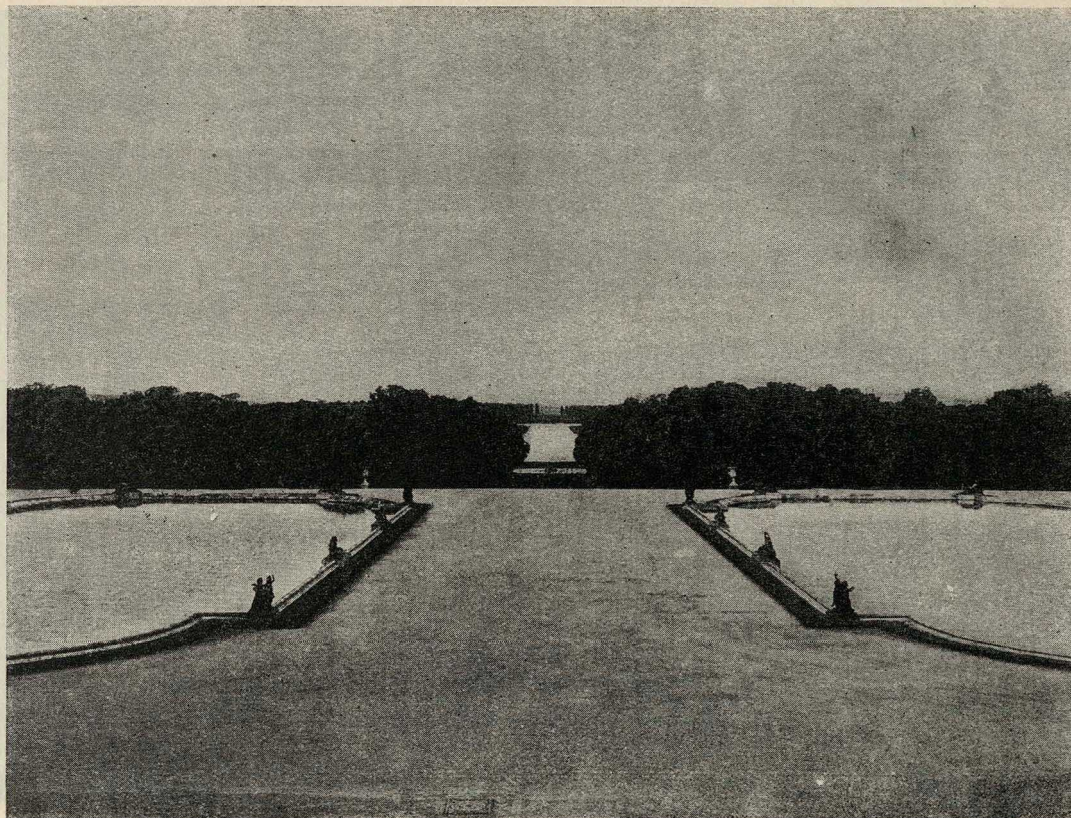
13. Версаль, общий вид со стороны парка



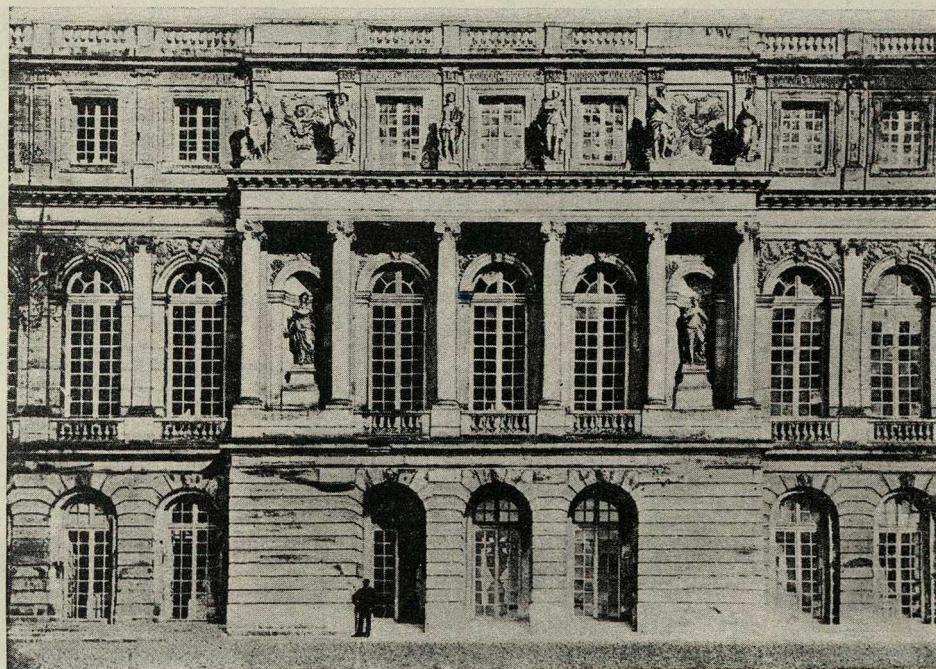
14. Версаль, спальня Людовика XIV



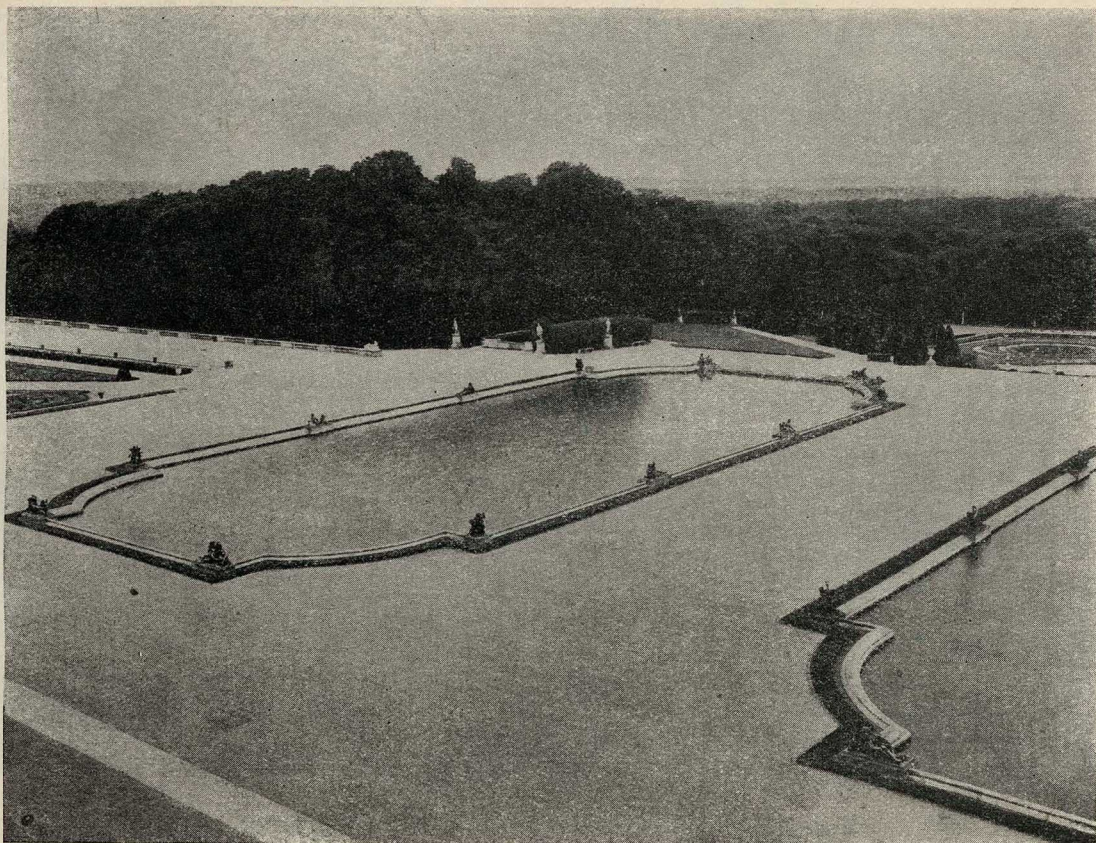
15. Версаль, угловая гостиная (salon de la guerre)



16. Версаль, парк



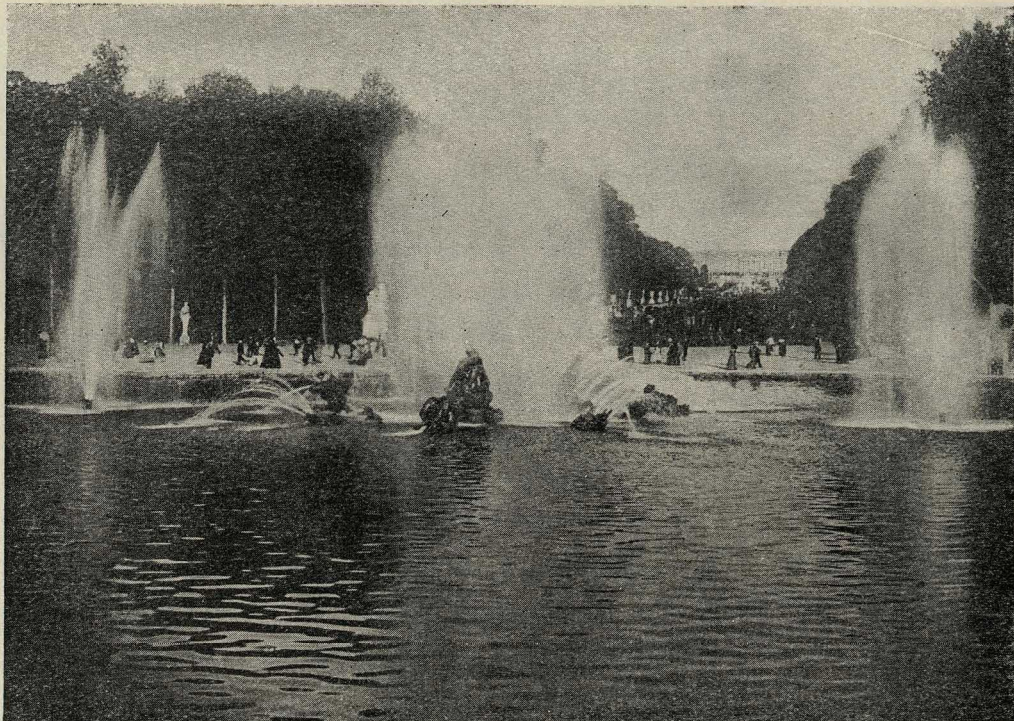
17. Версаль, деталь садового фасада



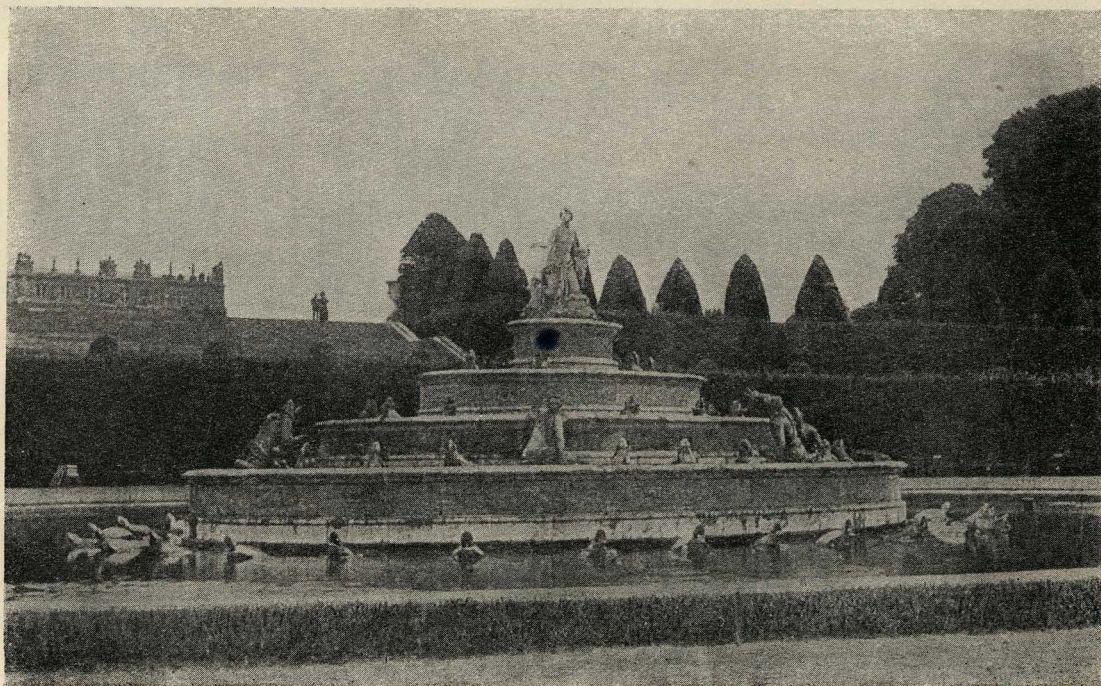
18. Версаль, парк



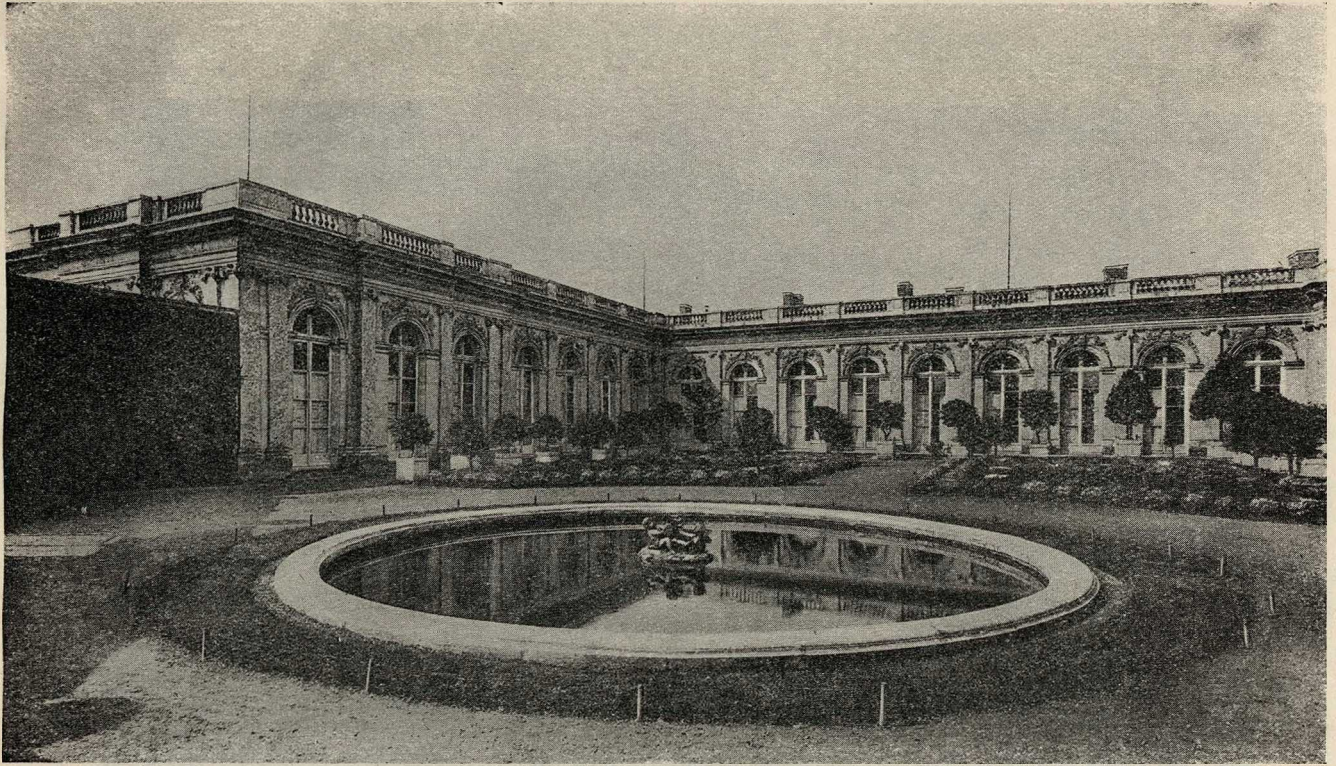
19. Версаль, садовый фасад



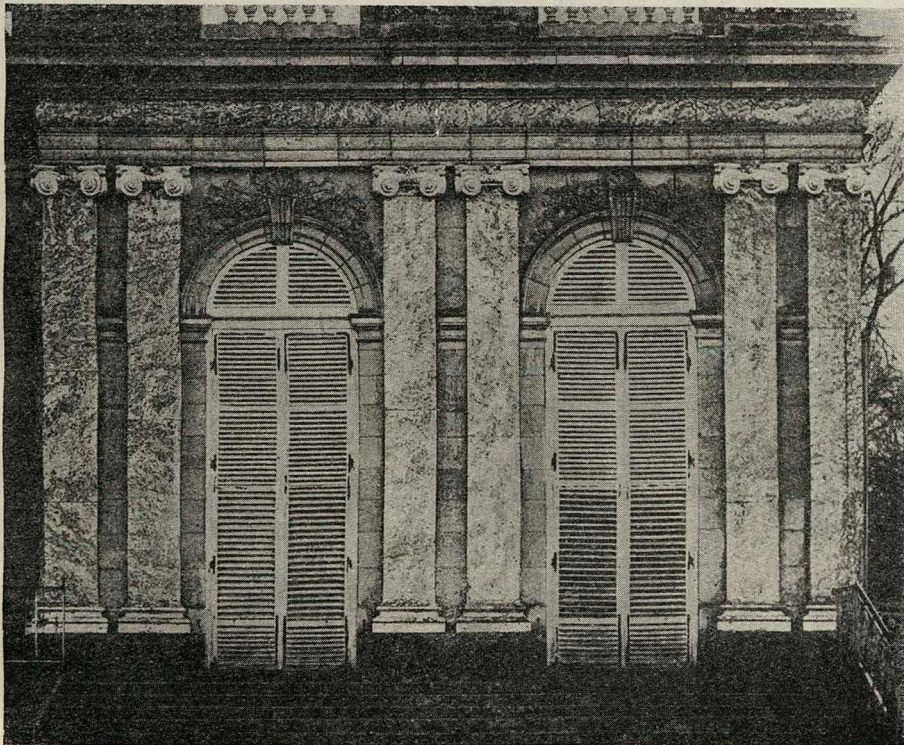
20. Версаль, парк



21. Версаль, фонтан Латоны в парке

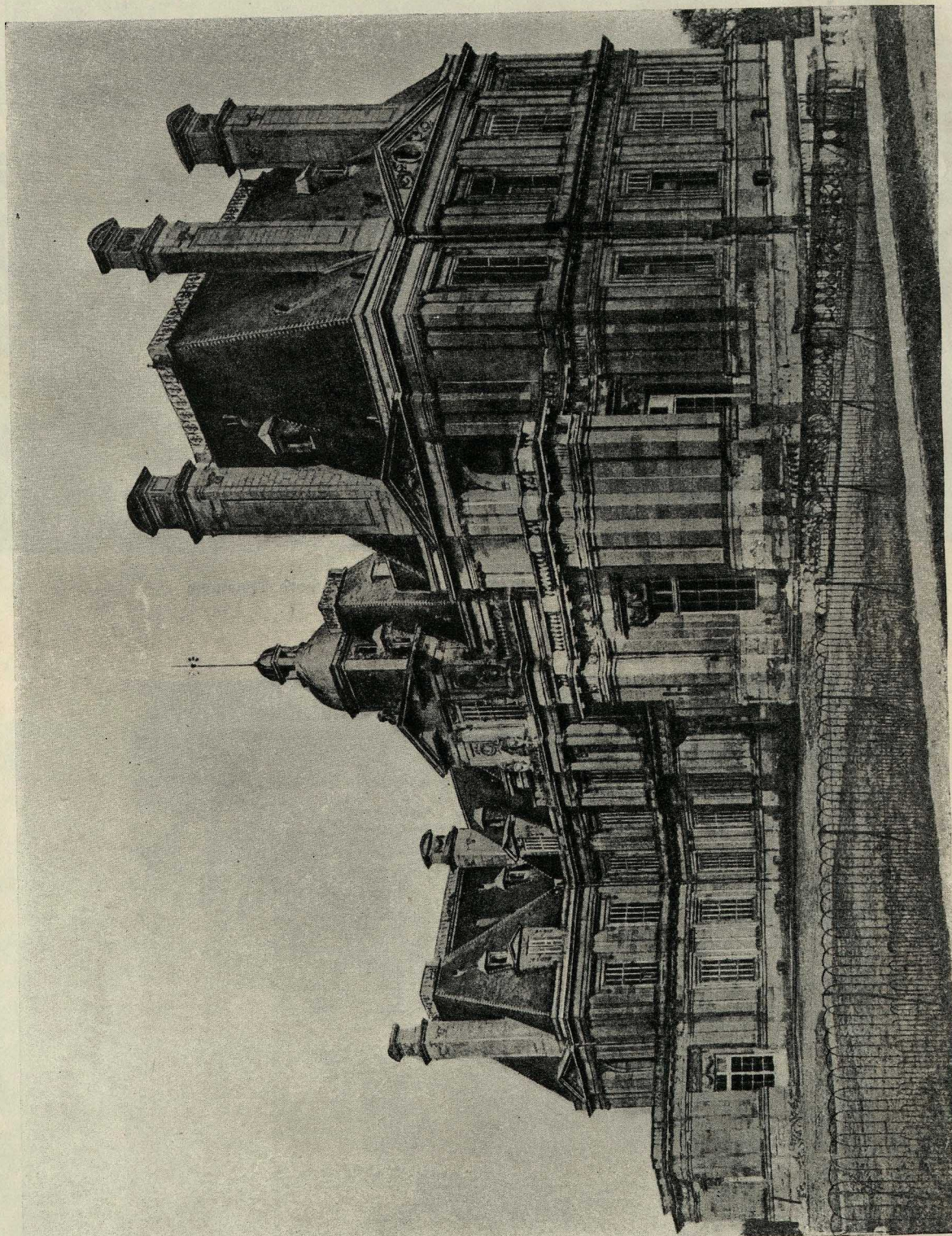


22. Версаль, угловая часть садового фасада Большого Трианона

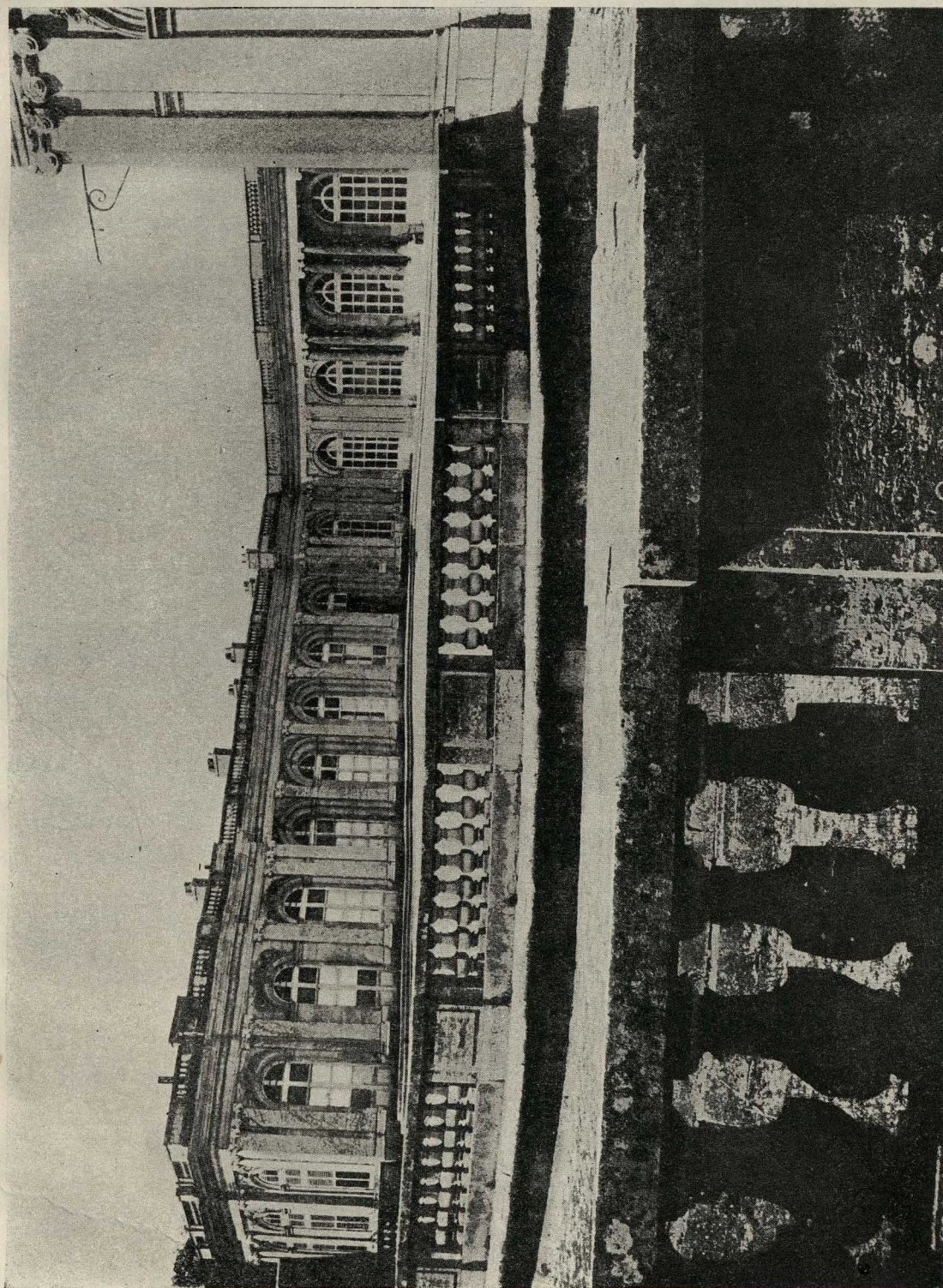


23. Версаль, деталь садового фасада Большого Трианона





24. Дворец Мэзон, вид со стороны двора



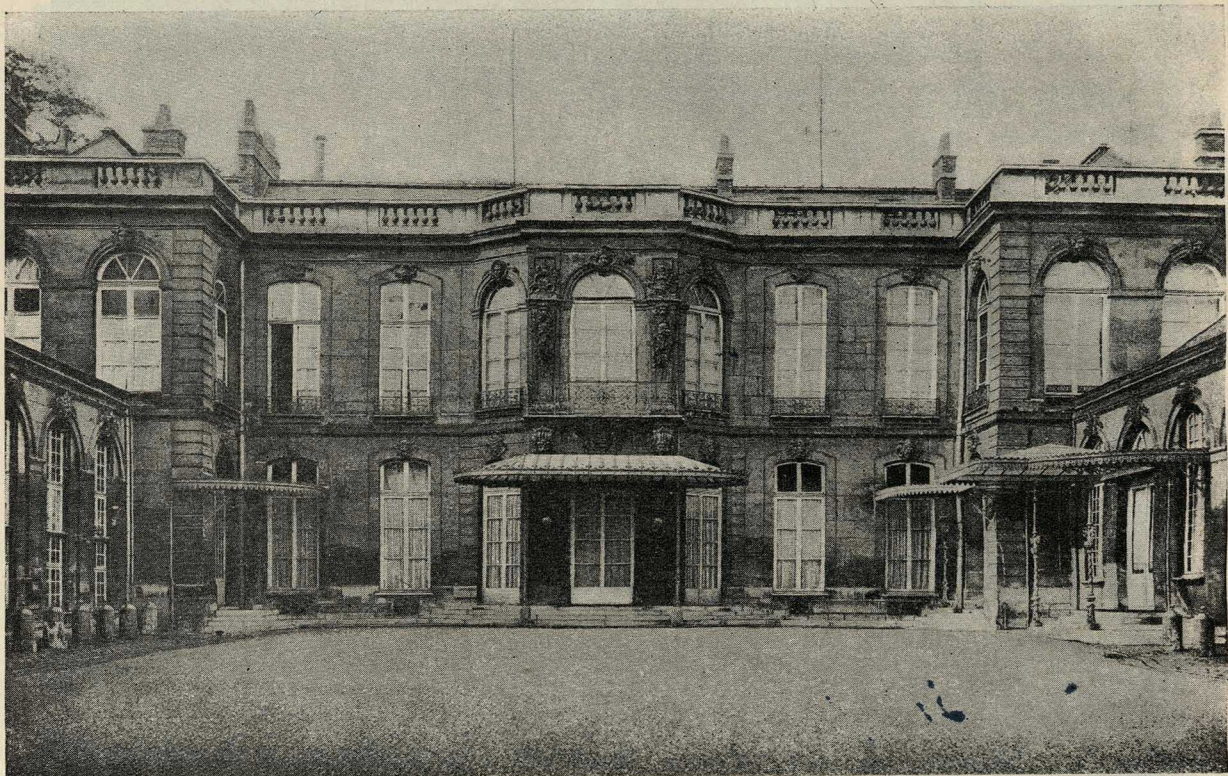
25. Версаль, часть дворового фасада Большого Трианона



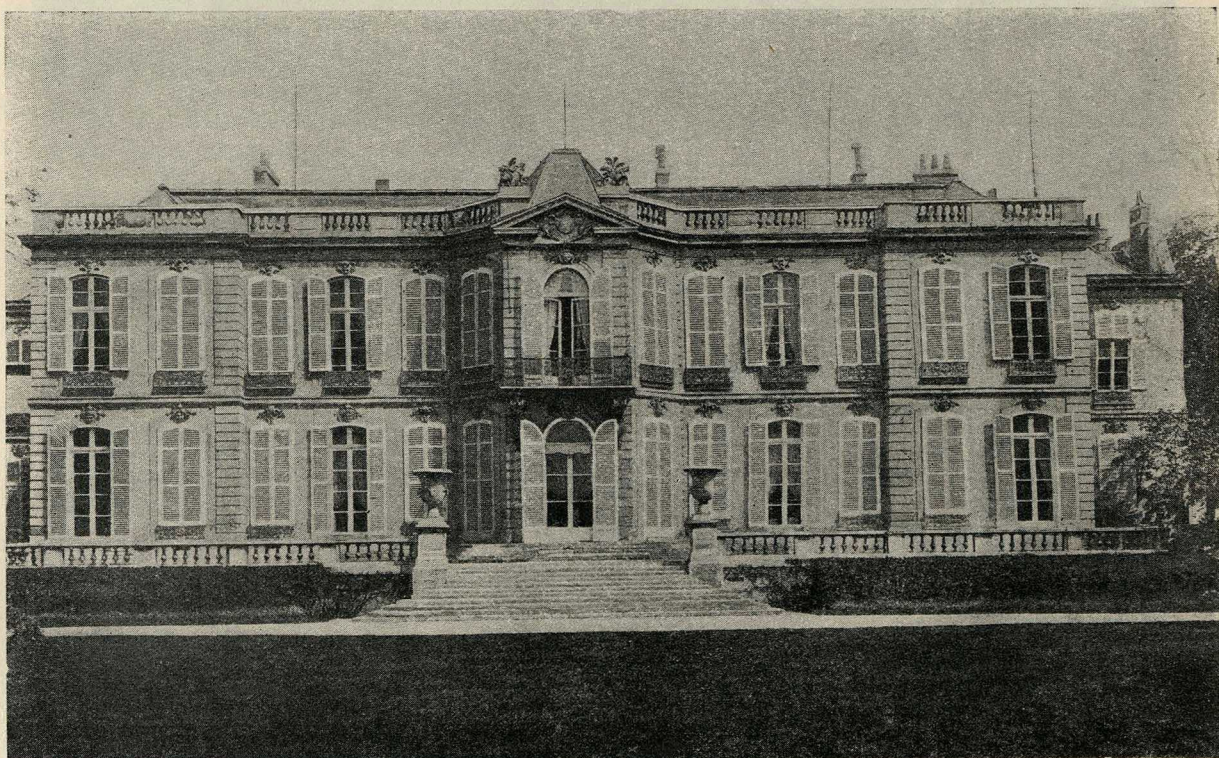
26. Отель де-Тулуз в Париже, внутренняя декорация



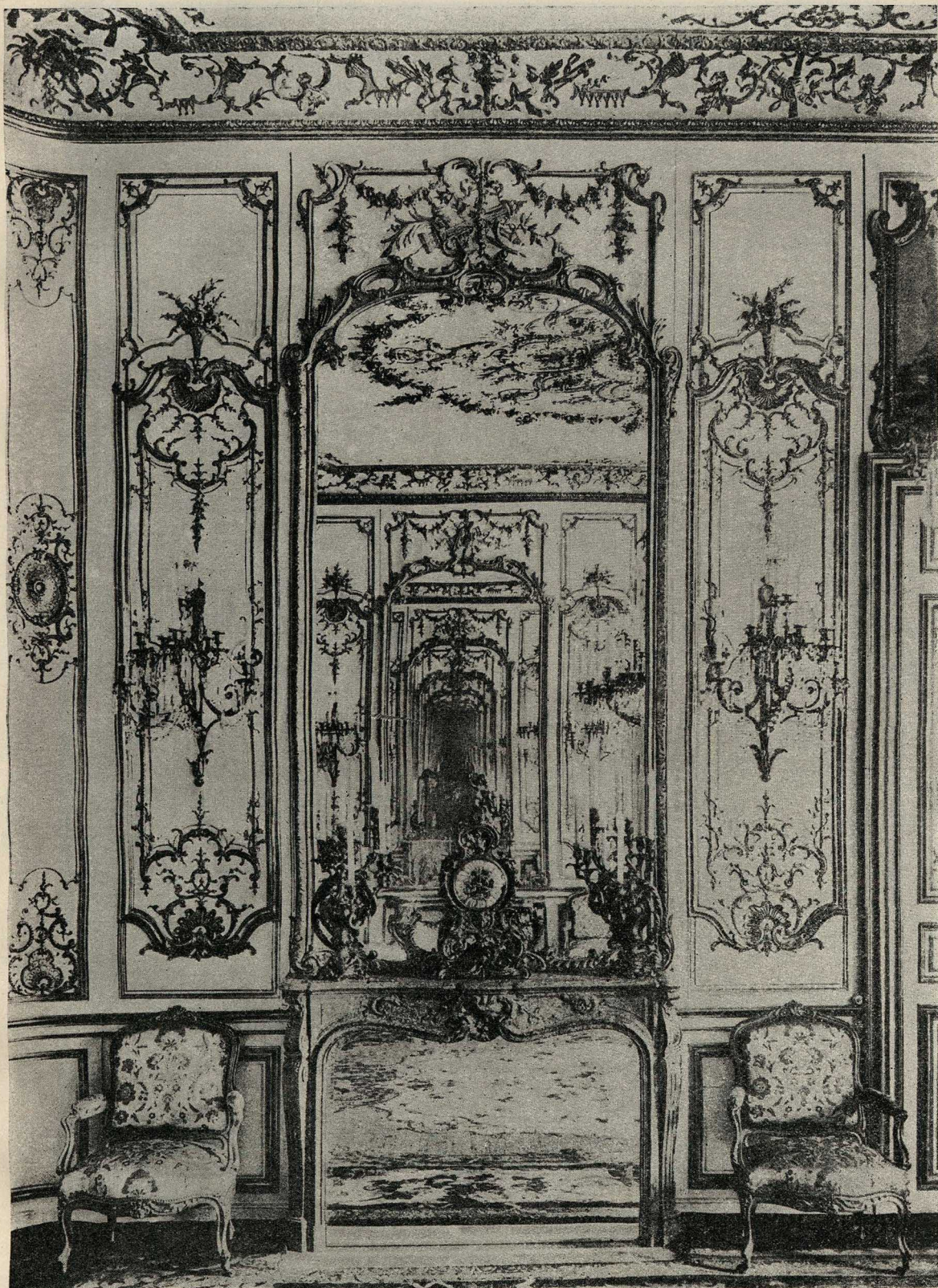
27. Отель дю-Гэ в Париже, вестибюль и парадная лестница



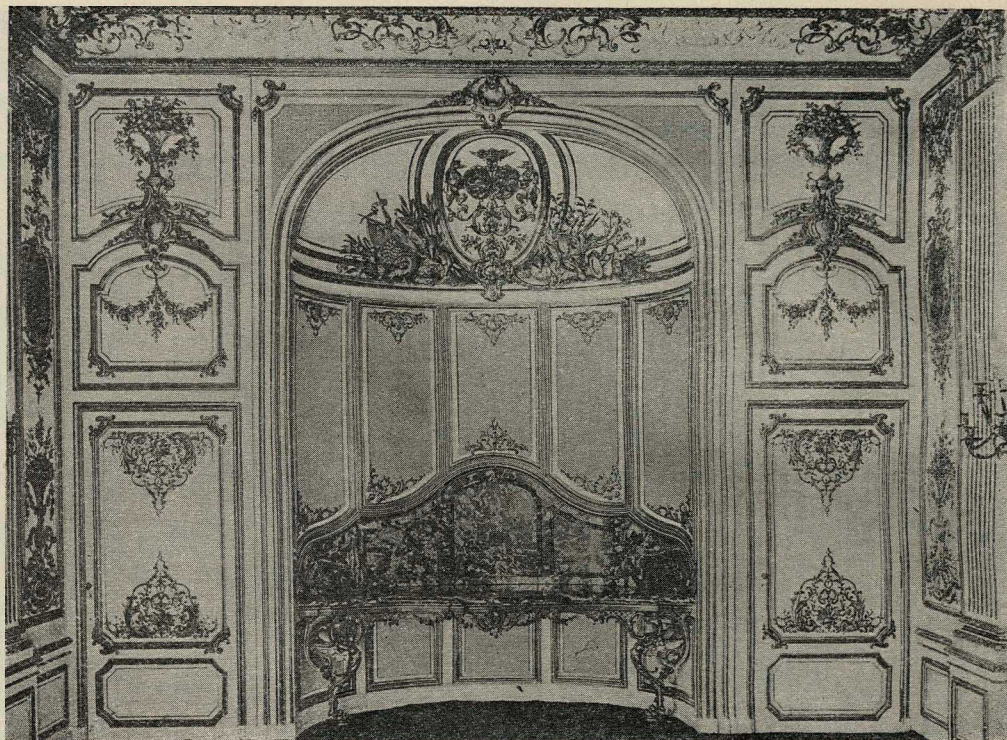
28. Отель де-Матиньон в Париже, дворовый фасад



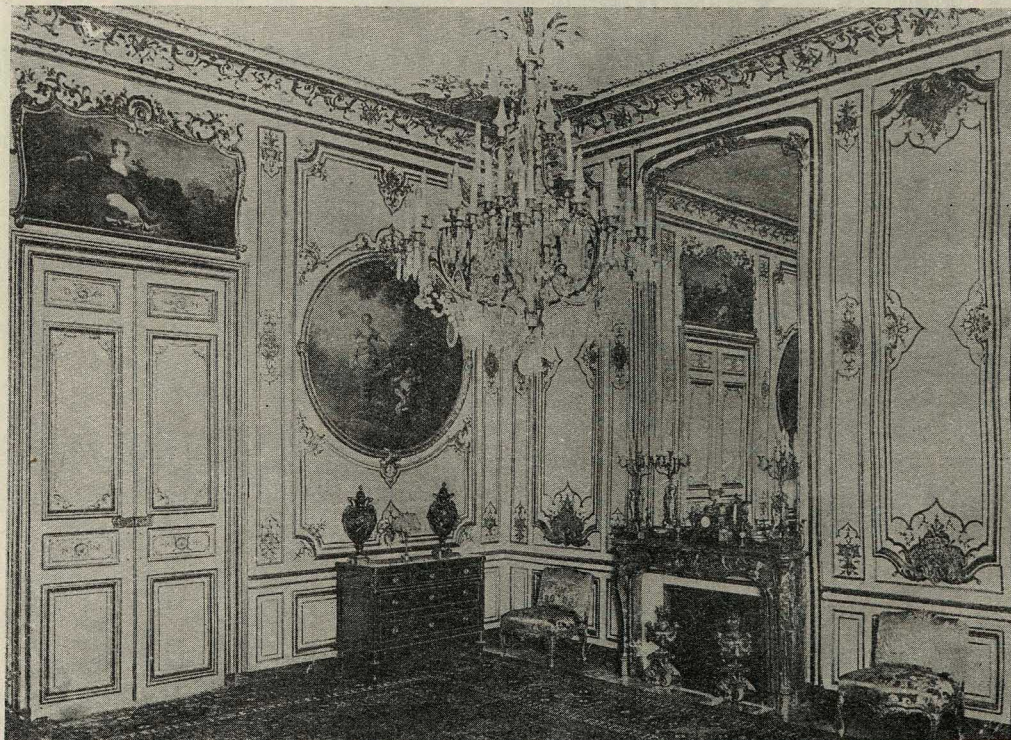
29. Отель де-Матиньон в Париже, садовый фасад



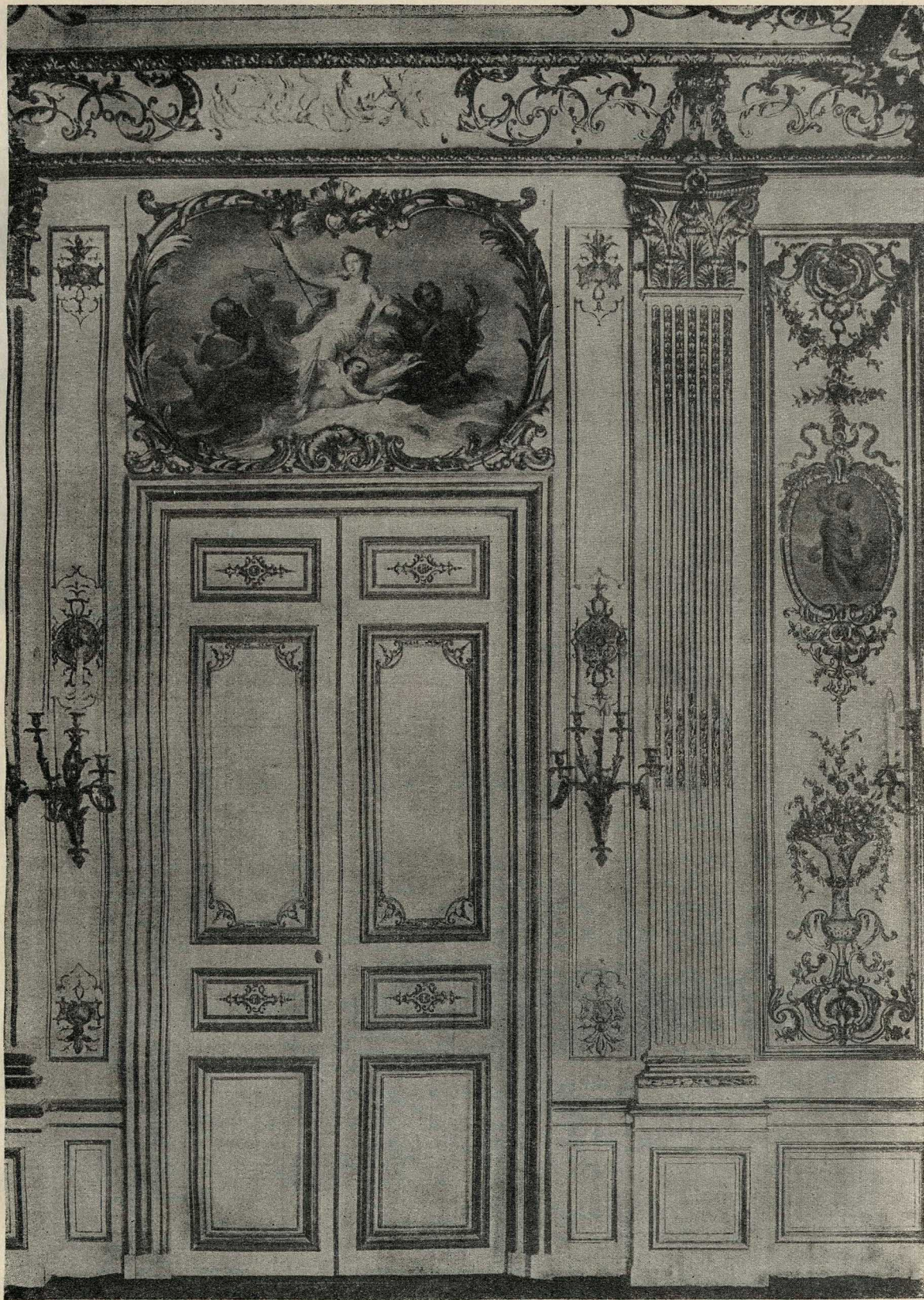
30. Отель де-Матиньон в Париже, гостиная нижнего этажа



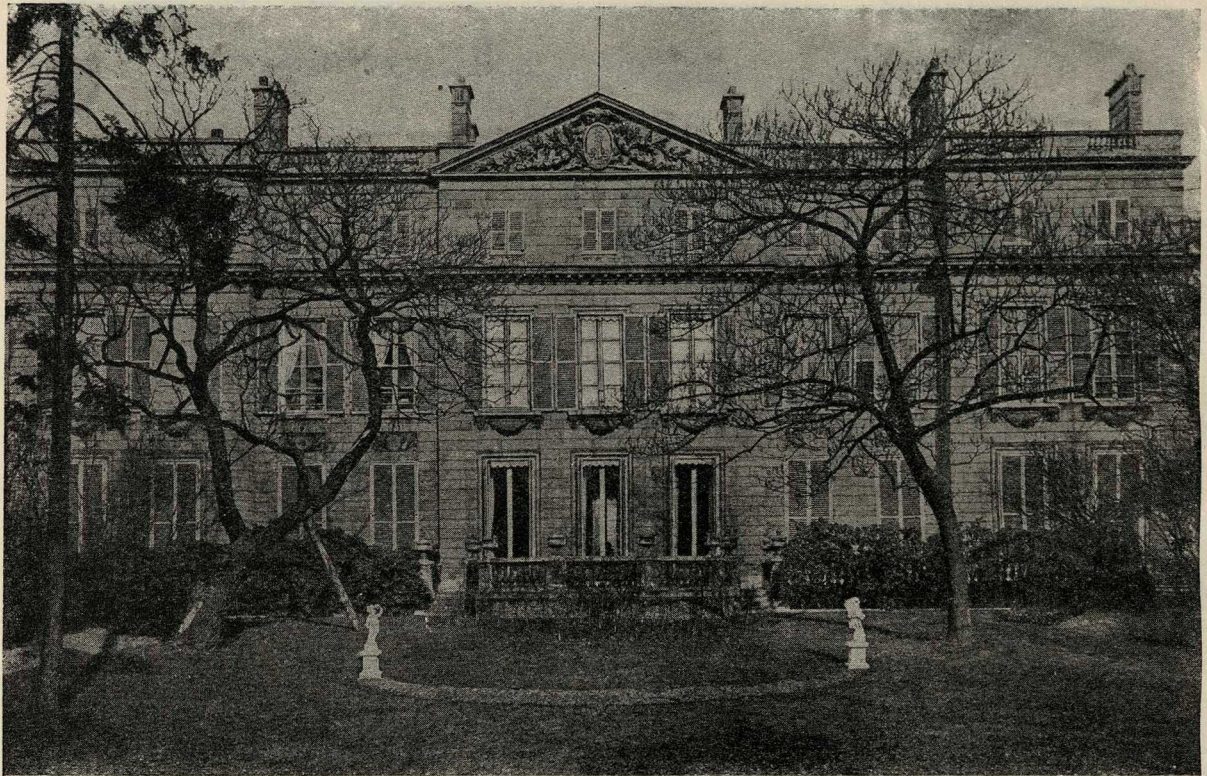
31. Отель де-Матиньон в Париже, столовая нижнего этажа



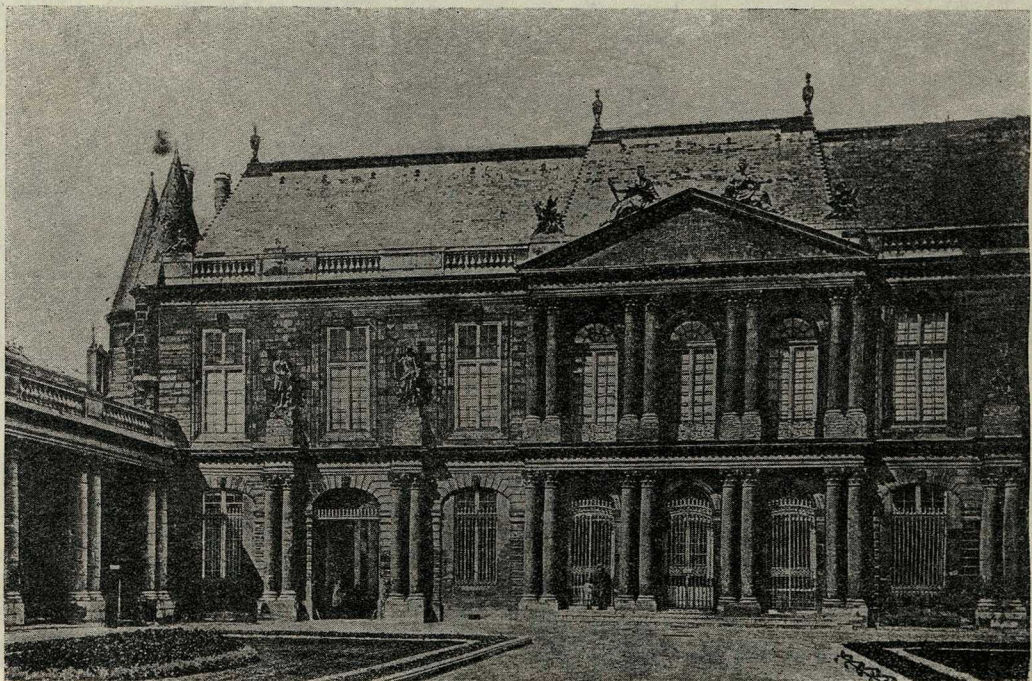
32. Отель де-Матиньон в Париже, большая гостиная второго этажа



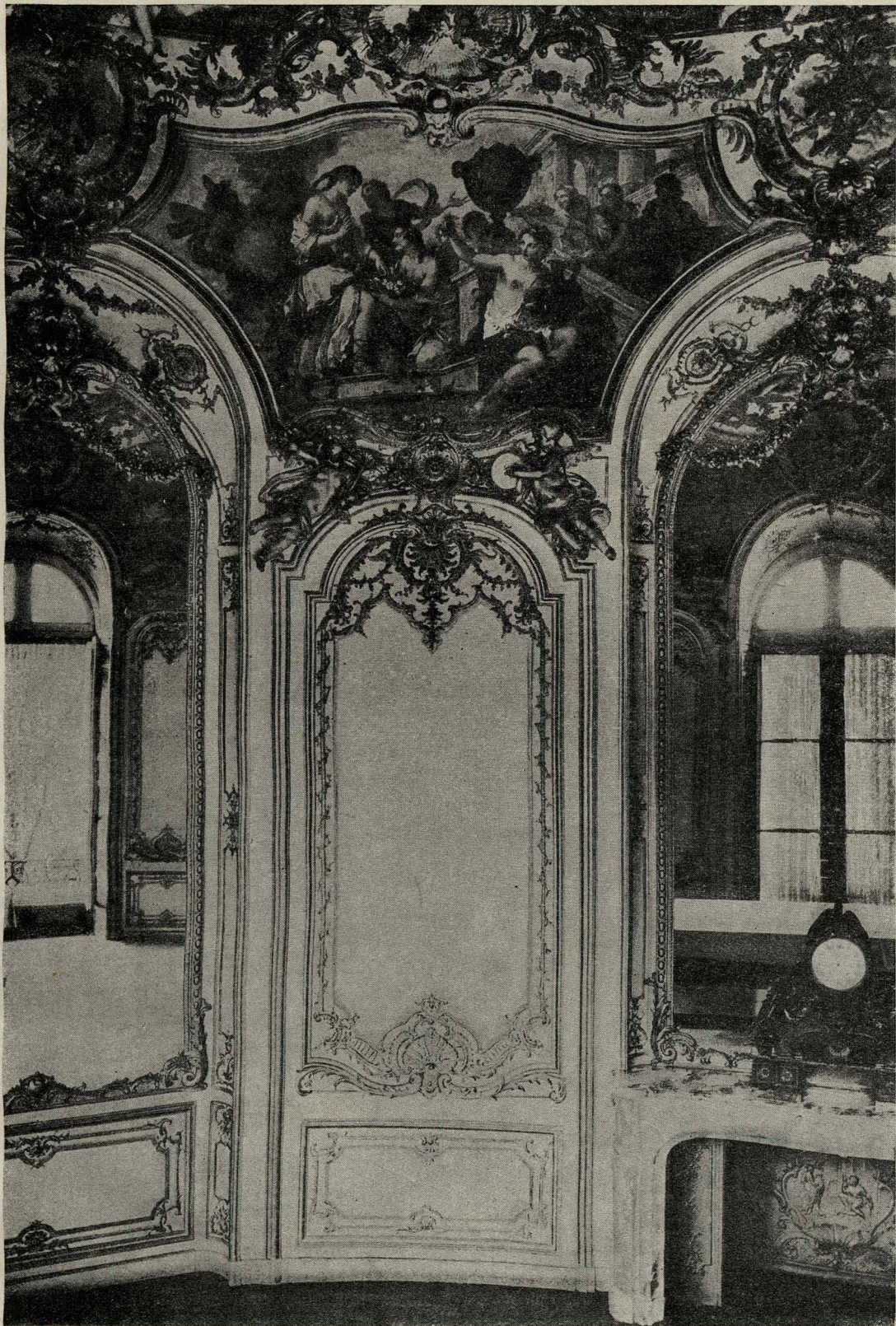
33. Отель де-Матиньон в Париже, столовая нижнего этажа



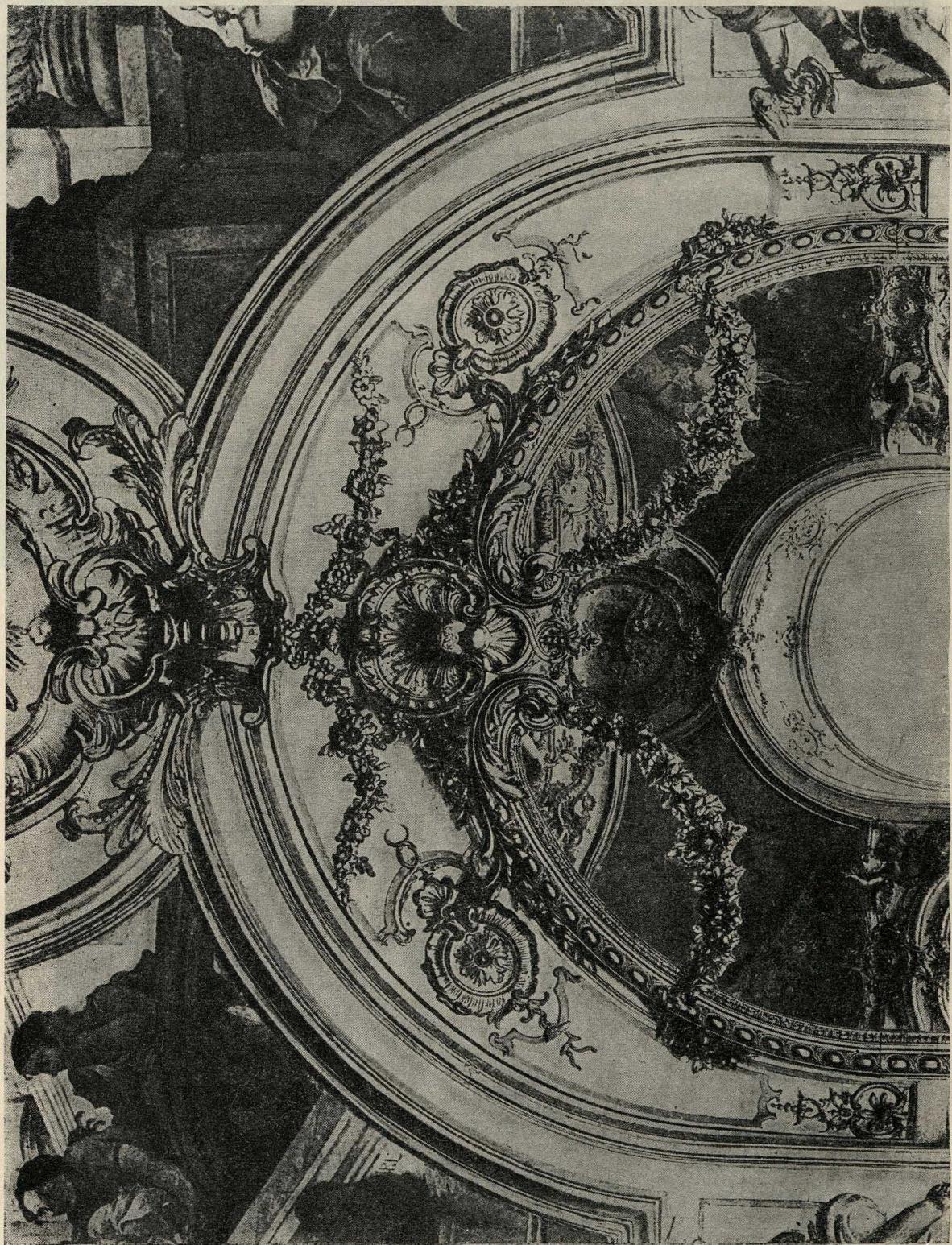
34. Отель Горчаков в Париже



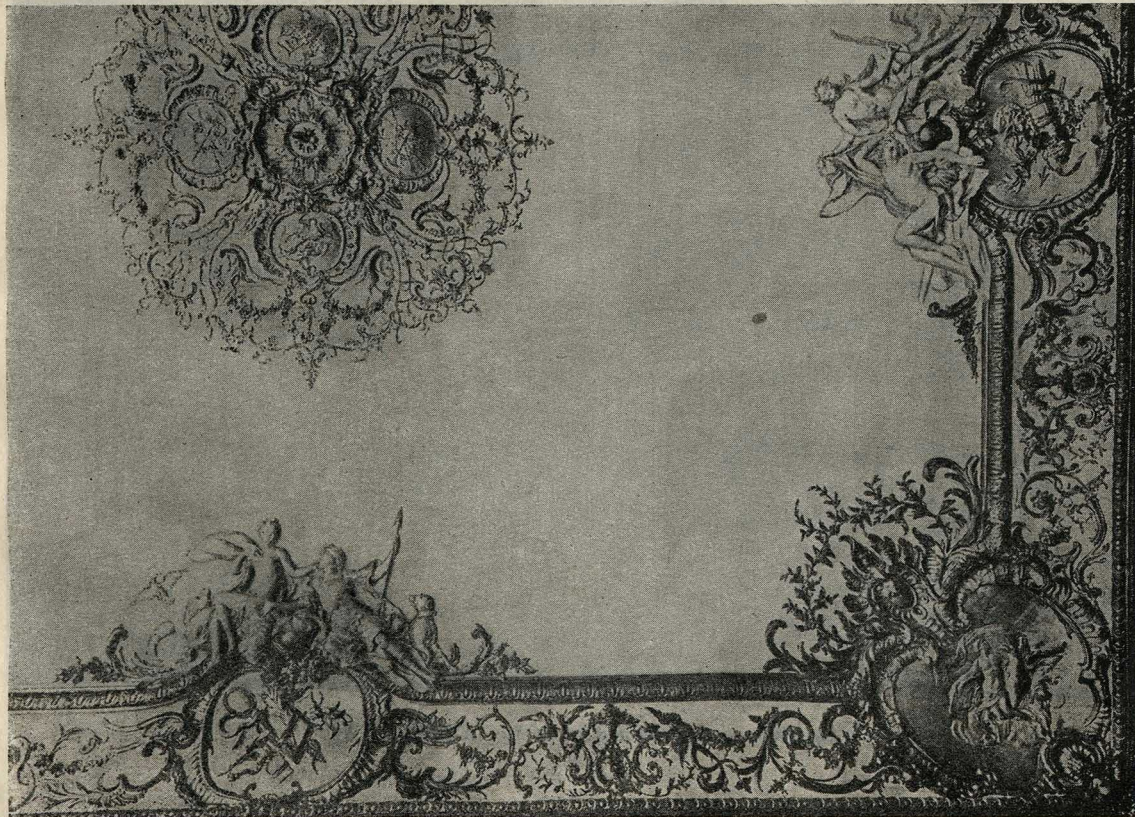
35. Отель де-Субиз в Париже, дворовый фасад



36. Отель де-Субиз в Париже, деталь овальной гостиной второго этажа



37. Отель де-Субиз в Париже, деталь овальной гостиной второго этажа



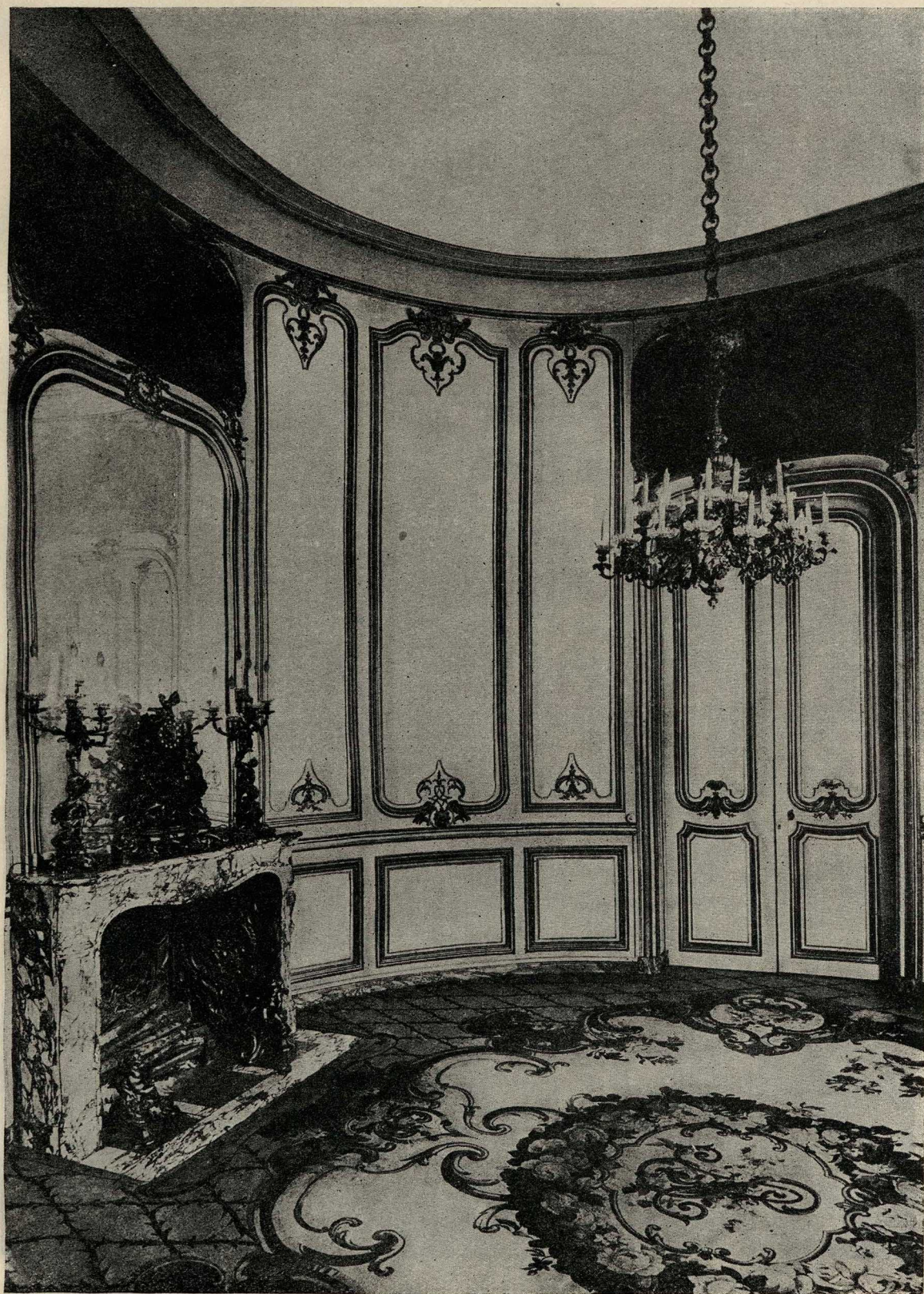
38. Отель де-Субиз в Париже, деталь спальни



39. Отель де-Субиз в Париже, плафон овальной гостиной второго этажа



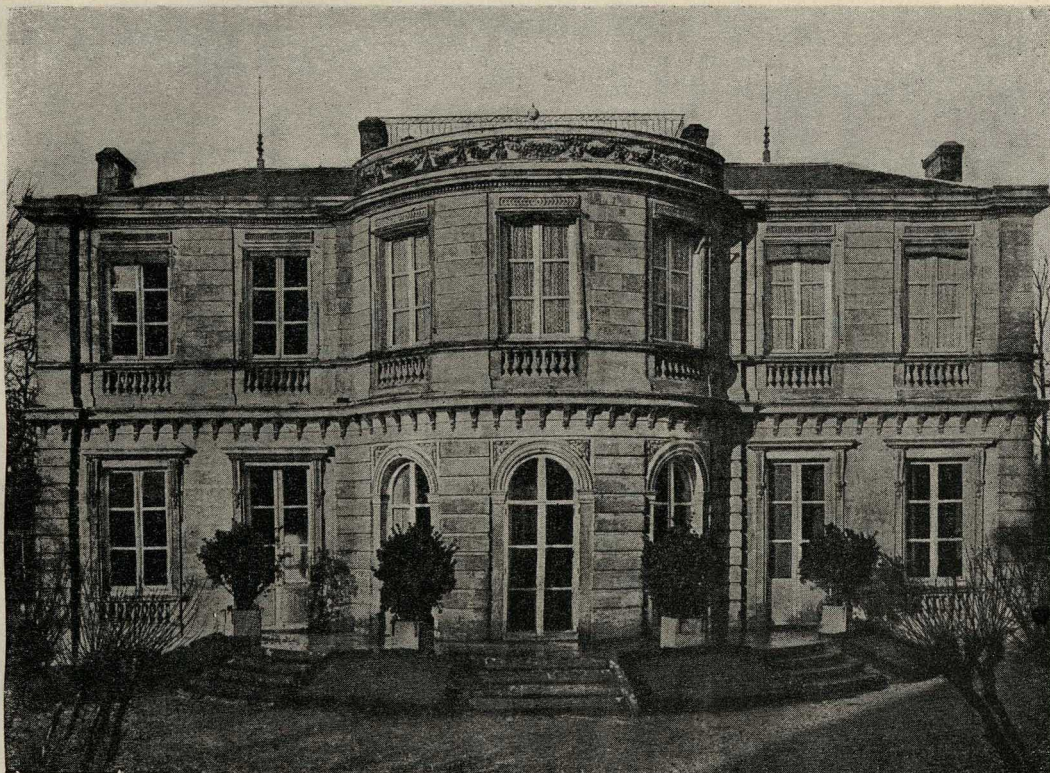
40. Отель де-Роан в Париже, «кабинет обезьян»



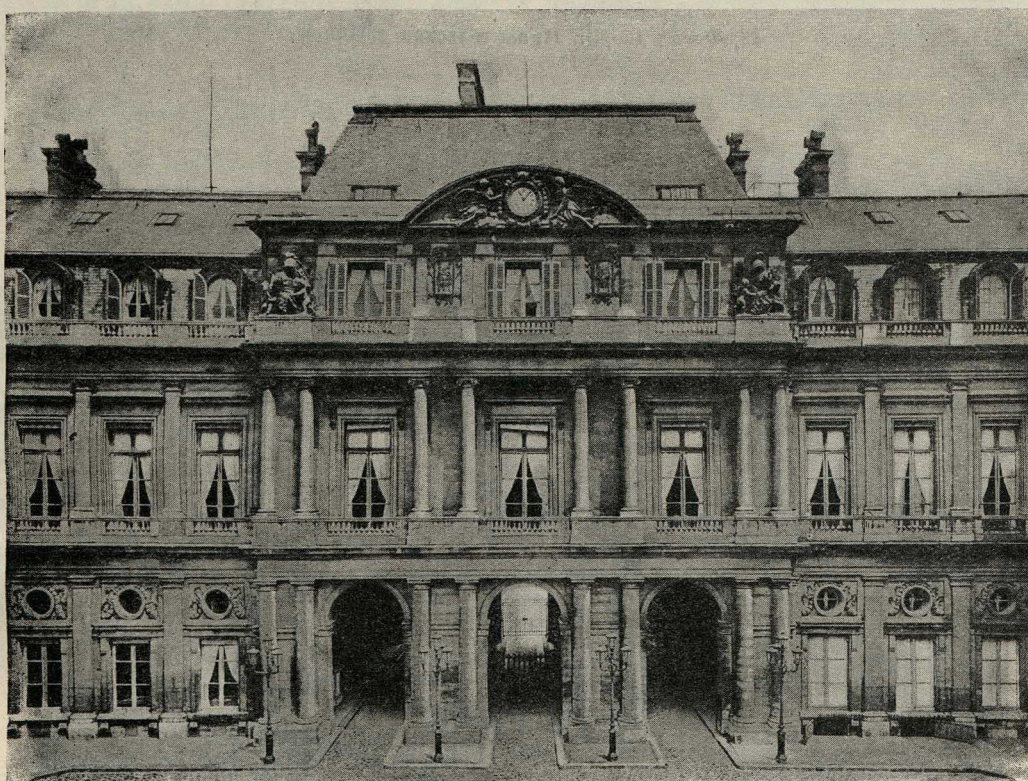
41. Отель Делиль-Мансар в Париже, круглая гостиная



42. Отель де-Гиз в Париже, «кабинет басен Лафонтена»



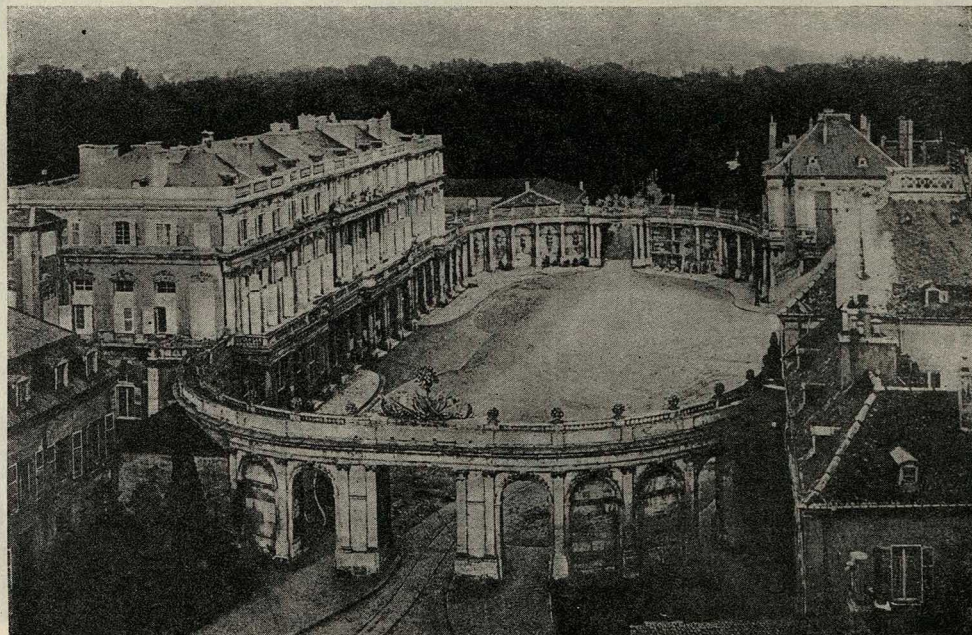
43. Отель Гран Лебрен в Бордо, садовый фасад



44. Пала-Руаяль в Париже



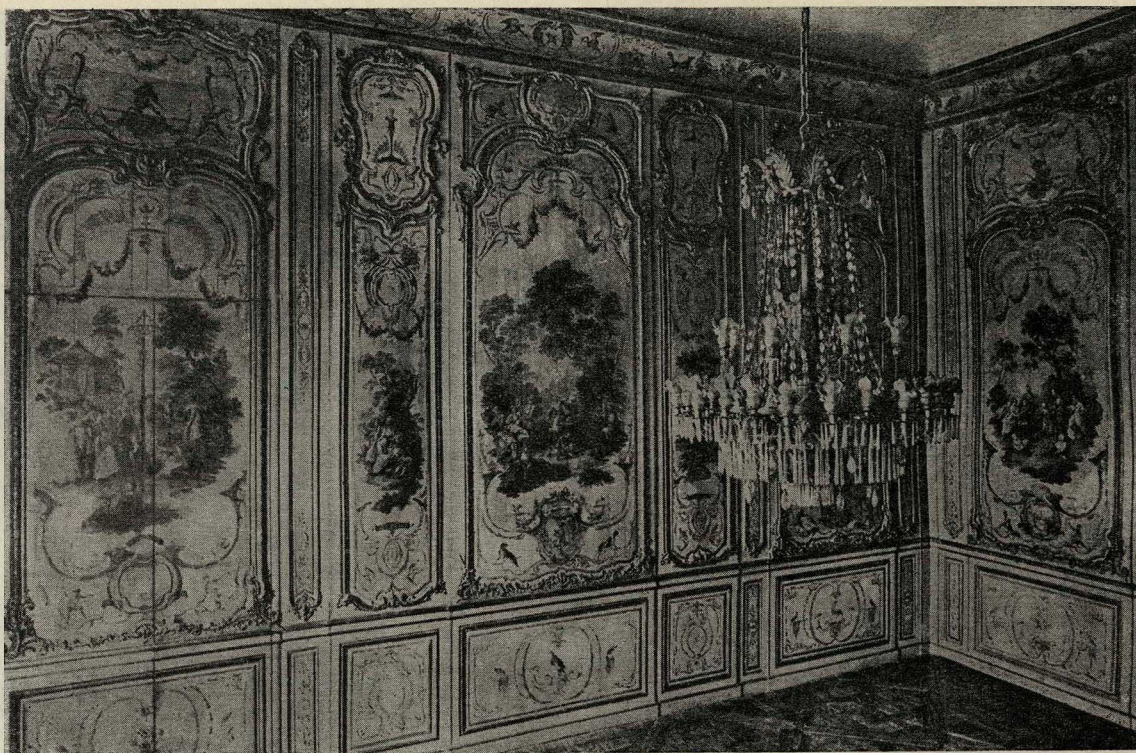
45. Фасад дворца Правительства в Нанси



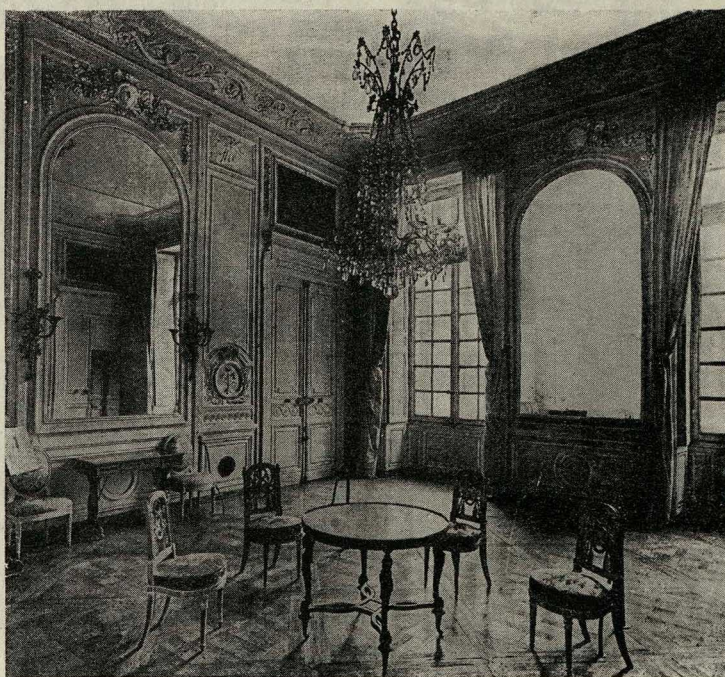
46. Королевская площадь и дворец Правительства в Нанси



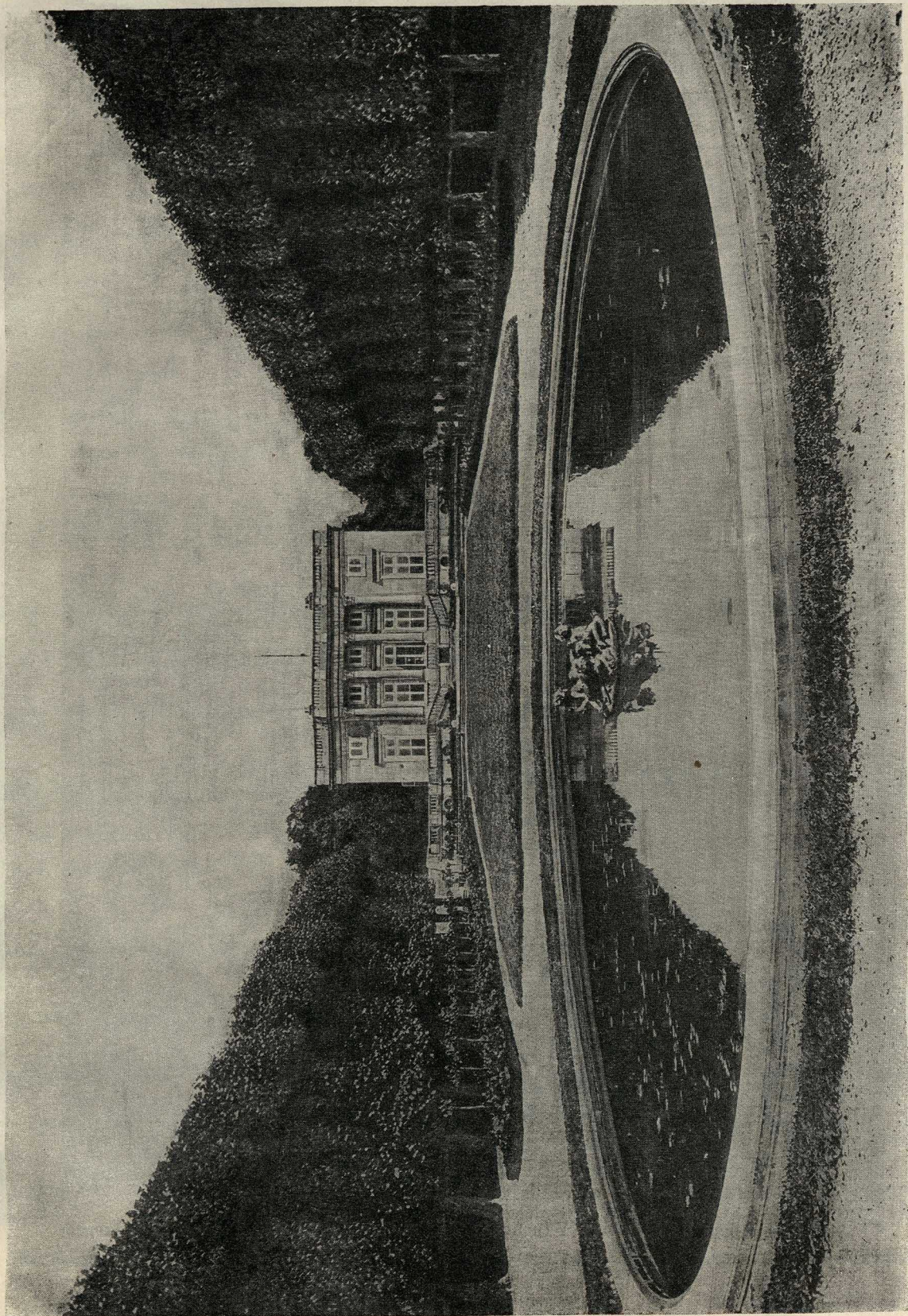
47. Фонтан де-Гренэль в Париже



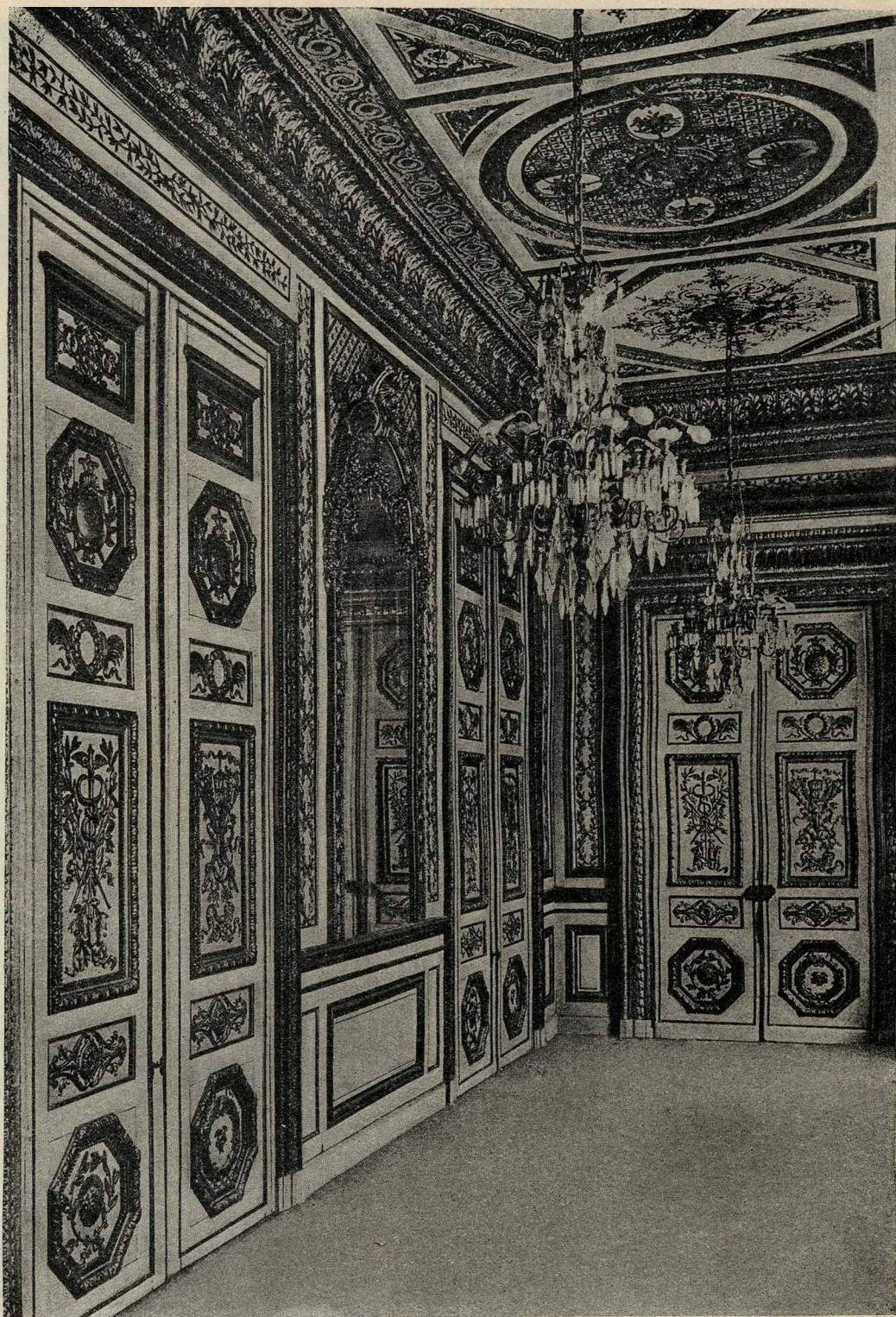
48. Отель де-Роан в Париже, «кабинет обезьян»



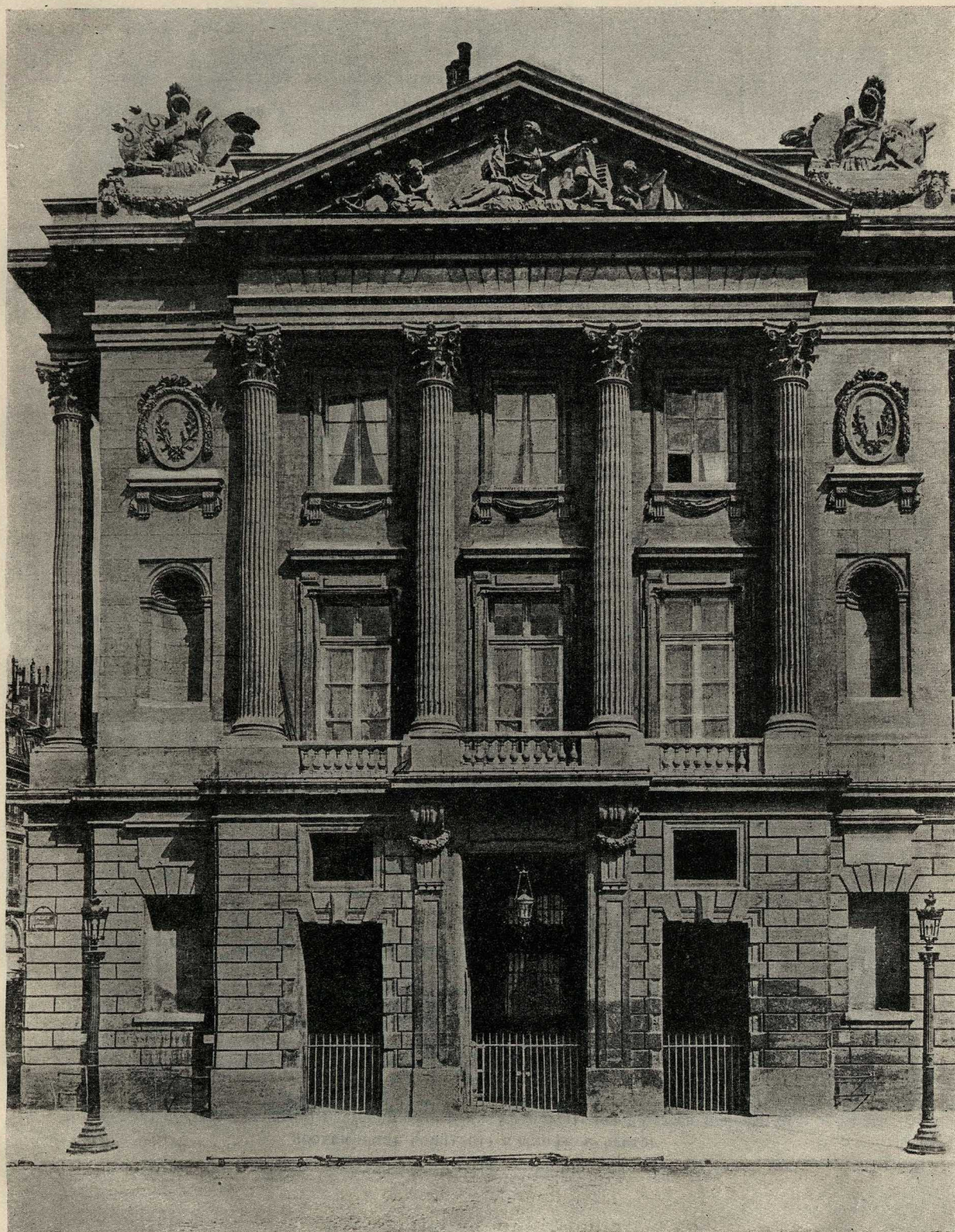
49. Версаль, гостиная Малого Трианона



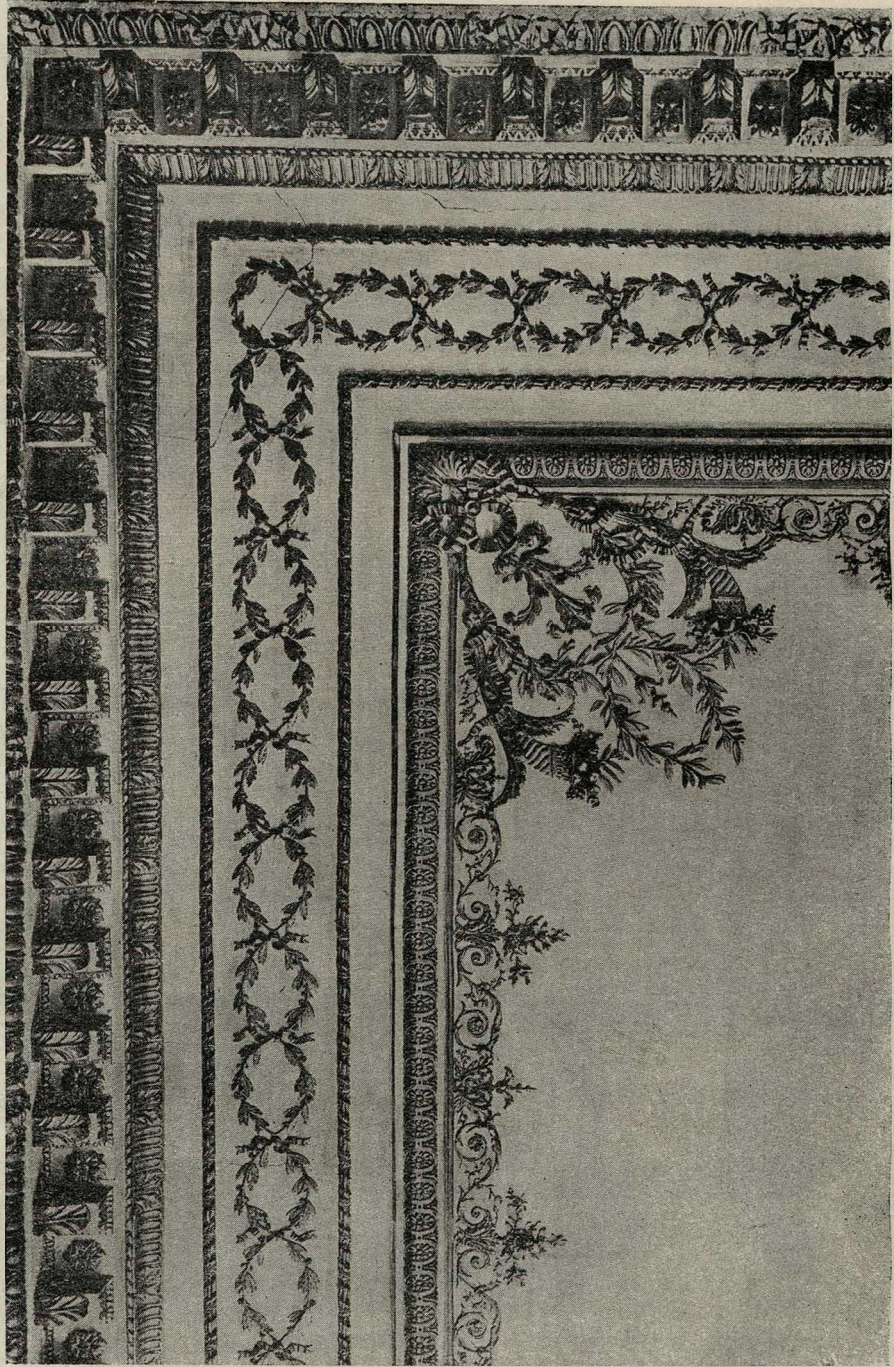
50. Версаль, общий вид Малого Трианона со стороны сада



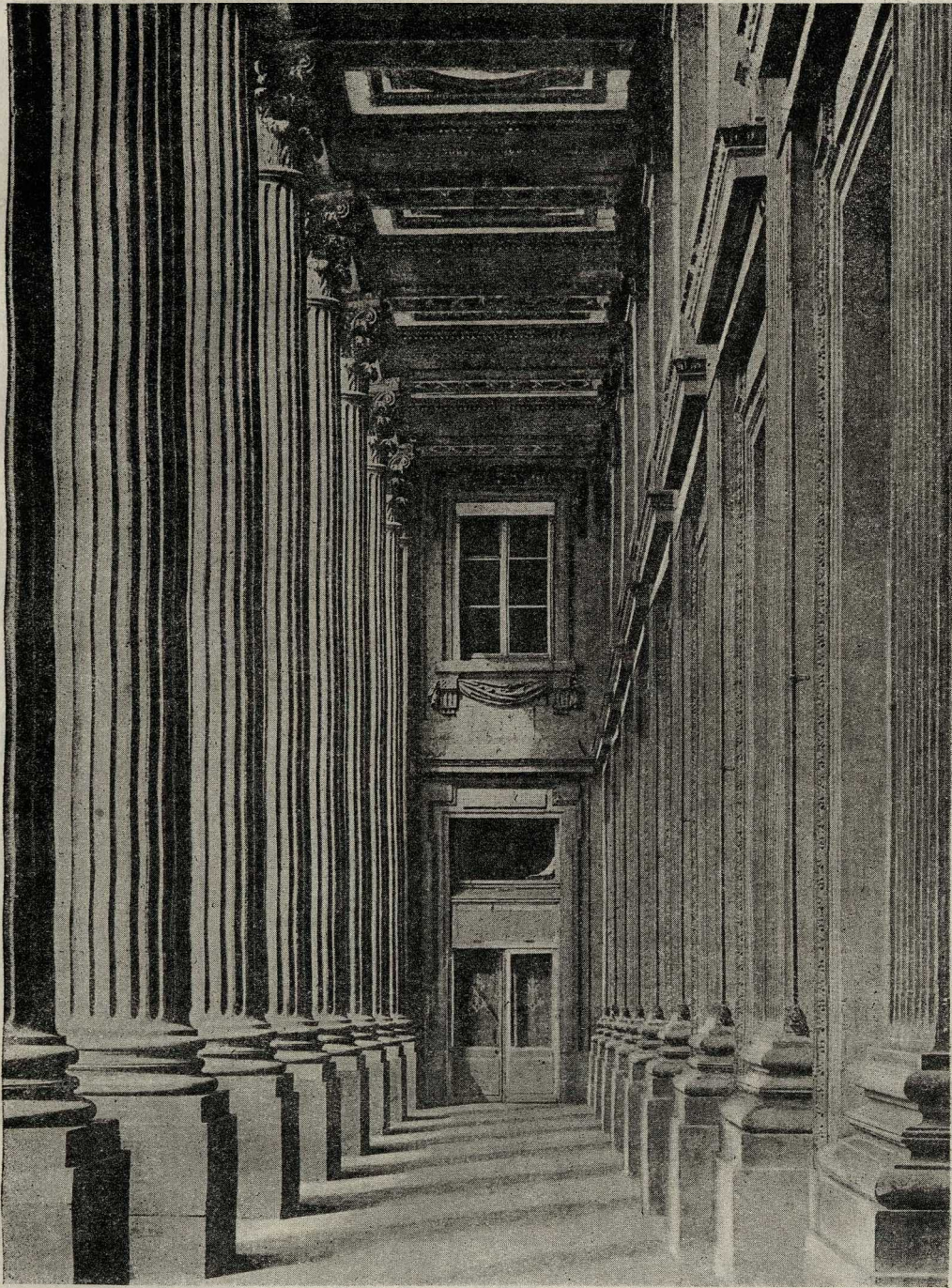
51. Дворец на площади Людовика XV (ныне площадь Согласия) в Париже, «Золотая галерея»



52. Дворец на площади Людовика XV (ныне площадь Согласия) в Париже, фасад углового павильона



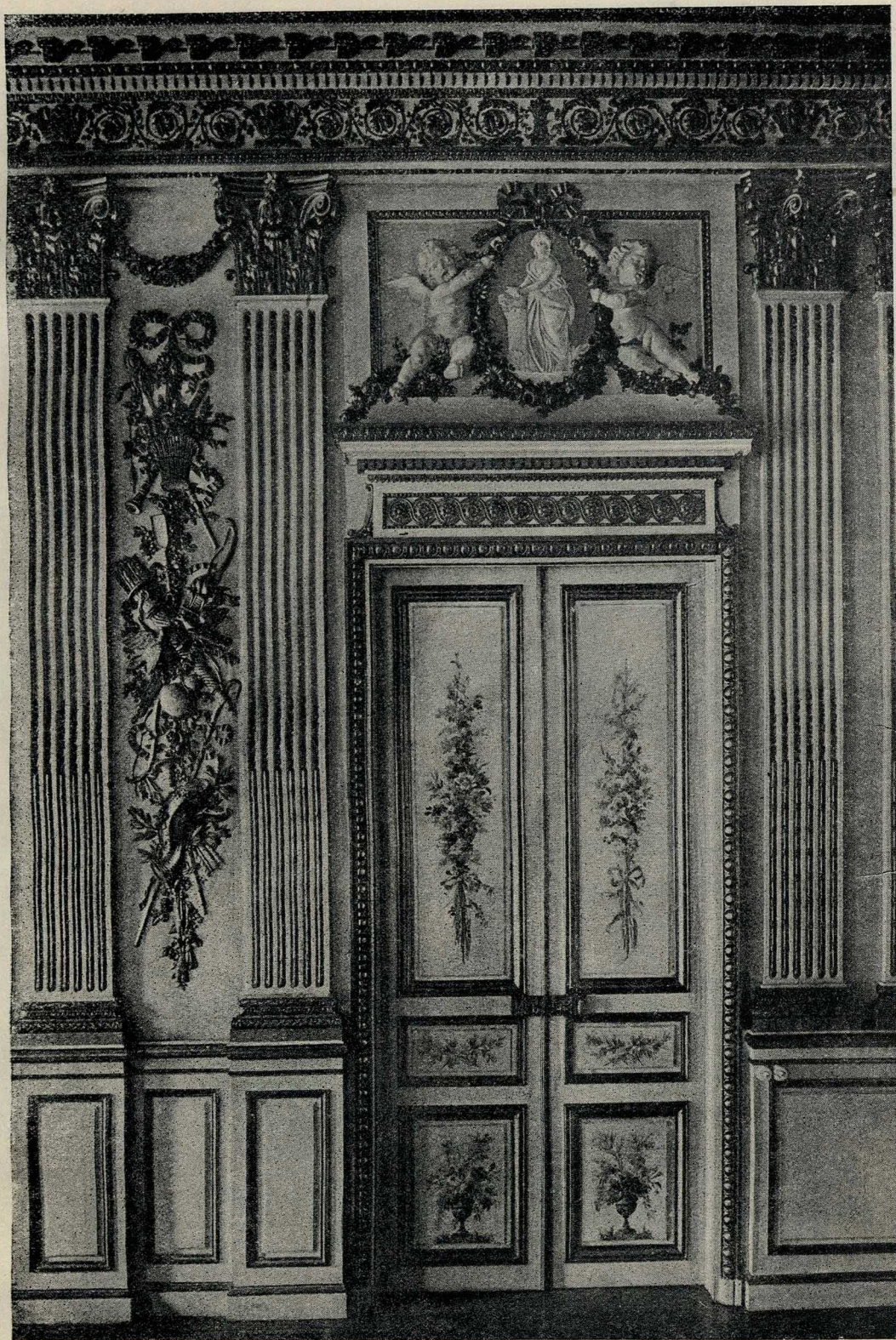
53. Дворец на площади Людовика XV (ныне площадь Согласия) в Париже,
деталь плафона в «гостиной дипломатов»



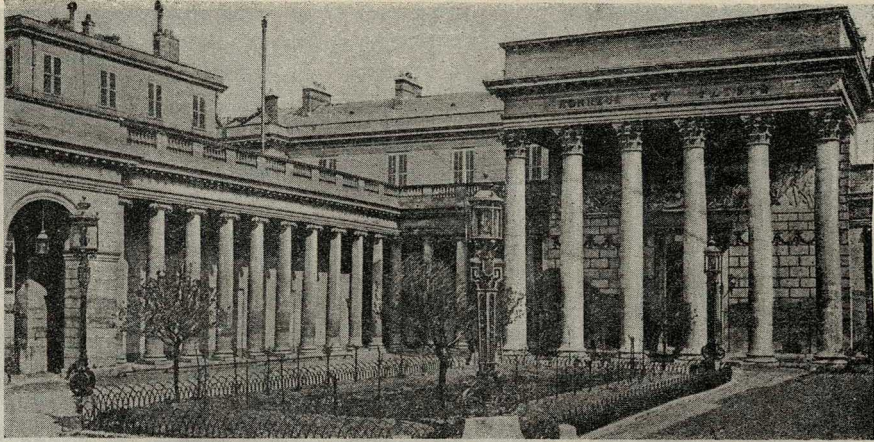
54. Дворец на площади Людовика XV (ныне площадь Согласия) в Париже, наружная галерея



55. Дворец на площади Людовика XV (ныне площадь Согласия) в Париже, так называемая комната Мари-Антуанетты



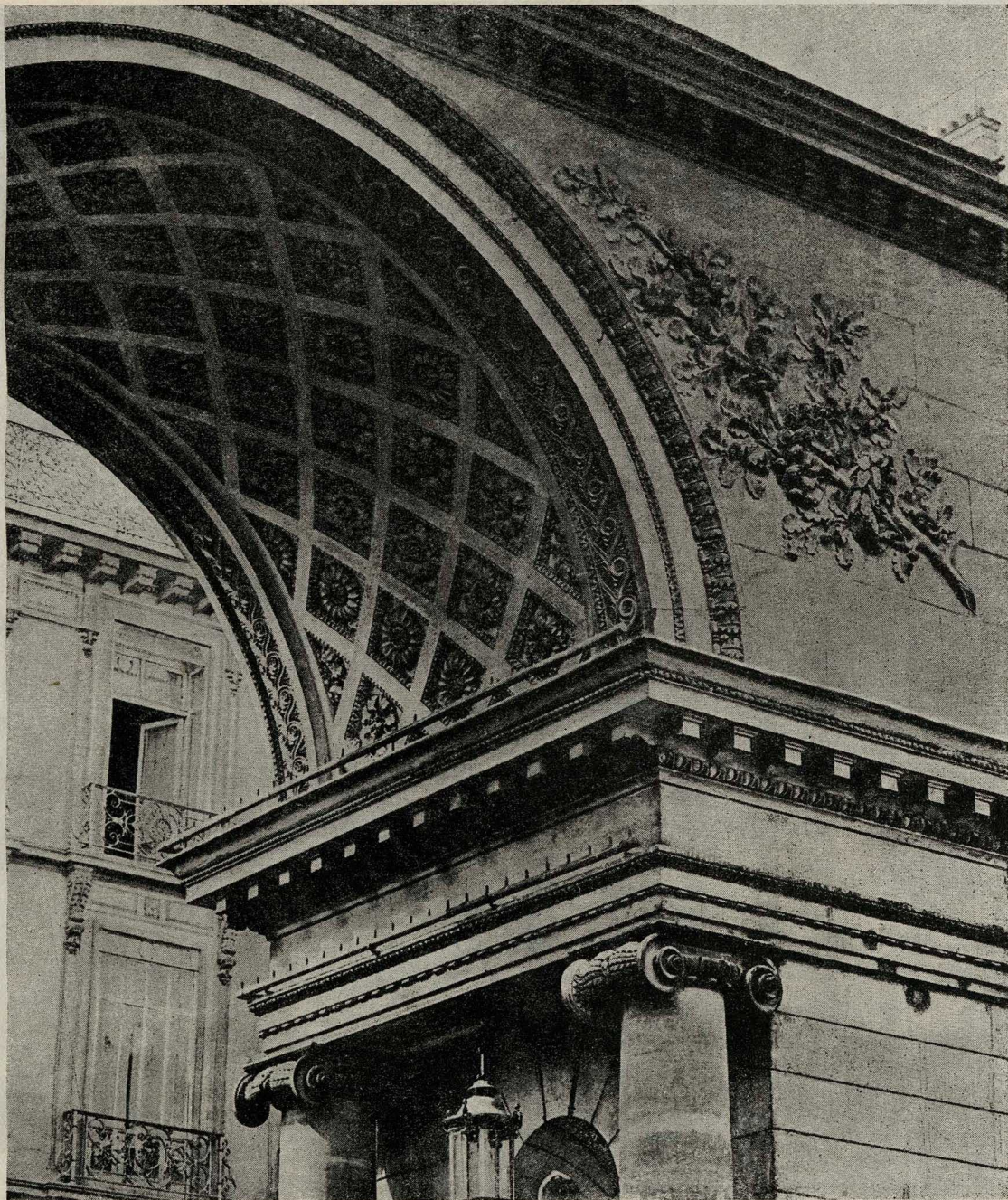
56. Отель д'Орсэй в Париже, большая гостиная нижнего этажа



57. Отель де-Сальм в Париже, главный вход со двора



58. Отель де-Сальм в Париже, часть фасада



59. Отель де-Сальм в Париже, деталь въезда во двор



60. Дворец де-Бетд, павильон «Храм дружбы» в парке

Редактор А. С. Оголевцев.

Технический редактор Е. А. Смирнова.

Художник Д. А. Бажанов.

Сдано в производство 28 ноября 1937 года. Подписано к печати 5 мая 1938 года. 62 × 94¹/₈, 9 печ. листов. Учетно-авт. 9 л. Изд. № 136. Уполномоч. Главлита Б-34279. Тираж 3000 экз.

☆

21-я типография ОГИЗА РСФСР треста „Полиграфкнига“ им. Ив. Федорова. Лнгр., Звенигородская, 11. Зак. № 312.

☆

Цена 9 руб.

Цена 9 руб.

А02909

